ستانلي هايمن

النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

٢

ترجمة

الدكتور إحسان عباس — جامعة الخرطوم

الدكتور محمد يوسف نجم — الجامعة الأمريكية ببيروت

د. ب. بلاكمور

وليم امبسون

ايفور آرمسترونغ رتشاردز

كنث بيرك

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي
١١ شارع جواد حسني - القاهرة
ص ب ١٣٠ ت ٣٩٢٠٥٢٣ - ٧٥٠١٢٦٧



النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

ستانلي هايمن

النقد الأدبي

ومدارسه الحديثة

الجزء الثاني

ترجمة

الدكتور احسان عباس — جامعة الخرطوم
الدكتور محمد يوسف نجم — الجامعة الاميركية ببيروت

المسهمون في اخراج هذا الكتاب

المؤلف : ستانلي ادغار هايمن : ولد سنة ١٩١٩ في بروكلين (نيويورك) . وتخرج سنة ١٩٤٠ من جامعة سيراكوز . ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل محرراً في مجلة النيويوركي The NewYorker ، ويسهم في تحرير المجلات الأخرى بابحاثه ومقالاته . وقد اصدر سنة ١٩٥٦ كتابه الثاني « العملية النقدية » The Critical Performance . وهو يدرّس الأدب ، والأدب الشعبي في كلية بننجتون .

المترجان : الدكتور احسان عباس : من مواليد فلسطين سنة ١٩٢٠ . تخرج من الكلية العربية في القدس ، ودرّس الادب في بعض المدارس الثانوية في فلسطين ، ثم التحق بالجامعة المصرية ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر عدداً من الكتب ، منها : «كتاب الشعر» لارسطو (ترجمة) و«خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد الاصفهاني (تحقيق بالاشتراك مع المرحوم الاستاذ أحمد امين والدكتور شوقي ضيف) و «رسائل ابن حزم» (تحقيق) ، و«الحسن البصري» و«فن الشعر» ، و«فن السيرة» « وابو حيّان التوحيدي » و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم) و « الشريف الرضي » ، و « التقريب لحد المنطق والمدخل اليه» (تحقيق) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) و « العرب في صقلية » . وهو الآن احد اساتذة الادب العربي بجامعة الخرطوم .

الدكتور محمد يوسف نجم: ولد في فلسطين سنة ١٩٢٥ . تخرج من الكلية العربية في القدس . ودرس الادب العربي في الجامعة الاميركية ببيروت (حتى سنة ١٩٤٨) . والتحق بالجامعة المصرية سنة ١٩٤٩ ، وتخرج منها بشهادة الدكتوراة من قسم اللغة العربية سنة ١٩٥٤ . وقد أصدر بعض الكتب ، منها : « القصة في الادب العربي الحديث » ، و « والمسرحية في الادب العربي الحديث » و « ديوان الزهاوي » (نشر وتحقيق) و « فن القصة » ، و « فن المقالة ، و « الشعر العربي في المهجر » (بالاشتراك مع الدكتور احسان عباس) و « ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات » (تحقيق وشرح) و « ديوان اوس بن حجر » (تحقيق وشرح) ، و « شعراء عباسيون » (اعادة تحقيق وترجمة) ، و « دراسات في الادب العربي » (بالاشتراك) ، و « رسائل الشريف الرضي والصابىء » (نشر وتحقيق). وهو الآن استاذ مشارك للأدب العربي بجامعة بيروت الاميركية .

تصدير

عندما اصدرنا القسم الاول من هـــذا الكتاب القيم قبل عام وبعض العام ، لم نكن نتوقع له هذا الترحاب الذي قوبل به . اذ اوشكت طبعته الاولى على النفاد بعد ان اصبح عمدة النقاد واساتذة الادب والطلاب في معظم الاقطار العربية . وها نحن اليوم نقدم القسم الثاني والاخير منه ، راجين ان يسد ثغرة في المكتبة العربية ، بعد ان لمسنا حاجـــة الدارسين الى الكتب النقدية الجادة .

لقد أخذ علينا بعض الزملاء غموض العبارة في بعض المواضع ، وليتهم قبل ان يحاسبونا على ذلك ، ان يرجعوا الى الاصل ليشهدوا بأنفسهم ما فيه من تركيز وحشد ، غير مألوفين في الكتب العربية . ولا عجب في ذلك فالمؤلف يكتب لفئة خاصة من القراء ، يفترض انهـــا على مستوى عالٍ من الثقافة الادبية والانسانية . اما قراؤنا ، فالقـــلة منهم هي التي تمتلك ناحية هذه الثقافة او بعضها ، والكثرة ما تزال تعيش على اوليات الدراسات النقدية . ولم تكن هذه الحقيقة لتصرفنا عن الاقدام على ترجمة هذا الكتاب ، فنحن نعيش اليوم في مرحلة بناء اجتماعي ، الادب ركن هام من اركانها ، وعلينا ان نسهم فيها ، كل بما توفر له من امكانات .

ان الكتابة النقدية صعبة عسيرة في ذاتها . وطريقة المؤلف في هـــذا الكتاب تمتاز عن غيرها من طرائق المؤلفين بالتركيز والشمول والاسراف

في التحليل . ولذا كانت الترجمة عملية شاقة مضنية ، تجشمناها لأننا كنا دائماً نضع نصب اعيننا الهدف الذي نعمل له فيما نؤلف وفيما نترجم ، الا وهو تيسير الدراسة النقدية الجادة ، لهذا الجيل المتطلع الى الثقافة الاصيلة العميقة . ولذا ترانا نعمد الى الشرح والتعليق في مواضع ، والى حذف بعض العبارات الغامضة ، والنماذج الصعبة في مواضع اخرى ، ونوجز هنا ونبسّط هناك لكي لا تفوتنا الغاية التي من اجلها اقدمنا على ترجمة هذا الكتاب .

ونحن بعد لا ندعي اننا وضعنا الكتاب في الصورة المثلى التي نرتجيها له ، اذ الترجمة مجال للاجتهاد شأنها شأن غيرها من انواع النشاط الانساني . وقد يظهر بين القراء والمختصين ، من يستطيع ان يترجم عبارة هنا او فقرة هناك ، ترجمة خيراً من هذه الترجمة . ولن يؤرقنا هذا ، ولن يصرفنا عن الهدف ، وبحسبنا اننا فتحنا بهذا الجهد نافذة جديدة على الادب الغربي ، نرجو ان يستشرف منها قراؤنا آفاقاً خصبة غنية ، تمدهم بالعون والتسديد في هذه المرحلة الحضارية التي نمر بها .

المترجمان

الفصل الثامن

رتشارد ب بلاكمور

وثمن الجهد المبذول في النقد

بلاكمور ناقد ينزع الى ان يسلط على كل أثر أدبي ما يتطلبه من وسائل نقدية خاصة ، حتى كاد ان يستغل ، في الحين بعد الحين ، كل ما وصفناه من مناهج نقدية في هـذا الكتاب ، ولذلك كان من العسير علينـا ان نخصص له « نهجاً » مفرداً يتميز به دون سواه . على انـه وان لم يتميز باسلوب نقدي متفرد ، فان لديه مسلكاً عقلياً متفرداً ، أعني قدرته على البحث المضني الذي لا بد منه للنقد المعاصر ، وقد نعدّ هذا الاكباب الجاهد في التقصّي أكبر إسهام يشارك به بلاكمور في ذلك الميدان . ولقد قال مرة في فصل من كتابـه « مزدوجات » The Double Agent : إن من يقرأ شعر بوند فلا بد له من ان يعرف « الاشارات الكلاسيكية والتاريخية » ، ولا بـد لمن يقرأ اليوت من التعرف الى « الافكار والمعتقـدات ونظم المشاعر » التي اليهـا يلمح ويومي ، أما من شاء ان يقرأ ولاس ستيفنز « فانه محتاج الى المعجم فحسب » . واذا اخذت هذا القول على وجهـه الحرفي وطبّقتـه على بلاكمور وجدتـه يتعلم التاريخ ليفهم شعر بوند ،

ويدرس اللاهوت ليقرأ اليوت ، ويلازم المعجم وهو يقرأ ستيفنز .

وللكلمات عند بلاكمور أهمية خاصة ، فهو الناقد الوحيد من بين النقاد الاحياء الذي لا يتردد في ان يسمي القاموس «صرح الكشوف الوثابة» وهو في الوقت نفسه الناقد الوحيد بين النقاد الاحياء الذي لا يتردد في أن يقول ما قاله عن منزلة الكلمات في الفصل الذي كتبه عن ملفل في كتابه «ثمن العظمة» The Expense of Greatness ؛ هنالك قال بلاكمور :

«لا بد من ان تكون الكلمات وطرق ترتبها وتواشجها هي المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة أو المحكيّة من تأثير ؛ فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام المخاض . واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف ؛ والخيال وثاب وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها ... غير ان المغامرة في حقيقة الكلمات تسعفنا على شيء أبعد من حقيقتها بمعنى اننا نستطيع من خلالها ان نميز صور حقيقتها الموفقة من صورها الاخرى المخفقة ، ونستطيع ان نقيس أنواع الحقيقة التي حاولناها ومدى قوتها ، بل نستطيع ان نحدس ، على وجه ما ، أحوال العرف والمعتقد الضروريين لايجادها وانبثاقها .

وملفل مثل بارع على مثل هذه التجربة . إذ ليس علينا عند قراءته إلا ان نصل بين حقيقة اللغة التي اشرنا اليها وبين القول المفترض المقدر — ان نصل بينهما وصل مبدأ بفكرة — لنرى من اين جاءت القوة للثاني . وليس علينا الا ان نصل بين مبدأ اللغة وبين قرائن العرف التي قد تعدل منها بزيادة أو نقص لنفهم كيف وفق ملفل حيث وفق ، أو لنعتذر عن تقصيره وقفزاته في محاولاته ليقبض على ناصية الحقيقة العظيمة

المستديمة التي تقدمهـا الكلمات العظيمة ، ومـا ذلك الا لأن ملفل قد تعود أن يستعمل الكلمات على نحو عظيم » .

ومن نتيجة هذا الانتحاء الشديــد نحو الكلمات أصبح قسط كبير من بحث بلاكمور لفظياً . حتى انه لما اخذ يدرس كمنجز ، مثلا ، أعلن ان غايته انما هي دراسة لغة كمنجز ليتخذ منها هادياً يهديه الى « نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات » . ومضى في هذا السبيـل فجمع قائمة بالكلمات التي يكثر ترددها عند كمنجز ، ولحظ أن كلمة « زهرة » من بينها أحبها الى نفسه ، وعد المواطن التي وردت فيهـا هذه الكلمة ، ونبه الى تعدد القرائن التي تستعمل فيها ، واستنتج ان كلمة « زهرة » هي الكلمة المسيطرة على نفس كمنجز وخياله . ومن هذا التحليل اللغوي وغيره حدد طبيعة شعر كمنجز وأسهب في تبيان شأنه وقيمته .

اما تحليله لشعر ولاس ستيفنز في كتابه « مزدوجات » فانه يبدؤه بعدّ الكلمات النادرة أو « الثمينة » الغالية التي يكثر منها ، ثم يذهب الى المعجم فيستخرج منه معانيها (مثلا :. أسيان : معناها حزين أو مبتئس وهي مشتقة من أسي وهكذا) . ثم يقرأ الكلمات حسب وقوعهـا في قرائنها ، ويخرج من كل ذلك بتفسير للقصيدة وبنظرية عن طبيعة فن ستيفنز . رفي الكتاب نفسه يحاول أن يفسر جمـلة معترضة غامضة لهارت كرين ، نيفزع الى القاموس ، ويعجز عن أن يجد لها معنى مقنعـاً ، ويقرر ان لشاعر لو استعمل العكس لأصاب ، ومع ذلك فانه ينتهي من ذلك الى ظرية عن النقص في تركيب الجمل وعن الكلمات الطائشة غير المحددة التي سبب اخفاق كرين ، واخفاقه هو في فهمه .

ويمضي بلاكمور في هذا الاستقصاء اللفظي في كتابه « ثمن العظمة » حتى انه حين يتحدث هنالك عن إملي ديكنسون يعلن ان عبقريتها تتجلى « في الكلمات التي تستعملها وفي الطريقة التي تضع فيها الكلمـات » ،

ويستمر قائلا بعد ان يقتبس احدى عباراتها « دعنا مؤقتاً نتساءل باحثين : ما الذي في الكلمات يصنع شعراً من مجموعها » ثم يذهب في تحليـلات لغوية مستفيضة ، فيعـدّ المرات التي استعملت فيهـا لفظة « فسفور » وقرائنها ، ويتتبع المصادر التي استمدت منها ألفاظها ، ومن تلك المصادر أساطير الفروسية وشيكسبير وسكوت والتوراة والاناشيد الدينية وغيرها ، ويحلل موارد التشبيهات والاستعارات في فقرة فذة (ومنها خياطة الملابس والقانون ، والاحجار الكريمة والحرب الأهلية والتجارة البحرية والجغرافيا واللاهوت التجريدي ... الخ) واخيراً يتتبع مختلف الاستعمالات التي ترد فيها اثنتان من احب الكلمات اليها وهما : « قطيفة » و « أرجوان » (وفي تحليله اللفظة الثانية كشف عن جهله بأن الرومان كانوا يستعملون كلمة « أرجوان » للدلالة على النبل والشرف) . ولمـا راجع شعر لورا رايدنغ لحظ كيف تسيطر عليها الكلمات المنفية المسلوبة (غير محب ، غير ناعم ، لا حياة ...) حتى ان بعض الصفحات لتحوي خمس عشرة صورة من صور السلب ، وإذن فان « الآنسة رايدنغ هي ربة النفي التي تضع في قبضتها : ليس ولا وغير ولم ولن ... »

وقد يقول من يسمع هذه الامثلة : كل ناقد يقوم ببحث مشبه لهذا ، فينقب في المعجم عن معـاني الكلمات الغريبة ، ويحسب تردد الكلمـات والقرائن ، وان بلاكمور لم يزد على أن صرح بهذا العمل واعلنه في نقده على نحو مفضوح بينما غيره يخفيه ولا يعلنه . وهذا حق الى حد قليل جداً . بل اذا نظرنا الى ما حققه بلاكمور قلنا ان هذا القول ليس حقاً ابداً ، ولو كان حقاً لكان ذلك خيراً للنقد وابقى . ذلك لأن بلاكمور متفرد بين النقاد في اعتقاده ان الشاعر لا يلقي للقارىء الجاد – او للناقد – الا ما هو معقول وانه غير مشتط ابداً مهما كلفه في البحث عن المعاني التي يضمنها شعره فاذا كان الناقـد لا يعرف فليذهب الى حيث يجد المعرفة

وليحاول دائماً ان يتعلم . كل شيء تستطيع ان تفهمه بعون من الاضواء الخارجية ، وقلما تجد شيئاً لاتستطيع ان تسلط عليه تلك الاضواء ، ولذلك يكثر بلاكمور من لفظتي « مسئولية » و « ثمن » (ثمن الاستشهاد ، ثمن العظمة) مؤكداً ما يجب ان يبذله المرء من جهد وما يدفعه من ثمن . ولقد حدد في احدى مقالاته كيف يكفل الكاتب لما يكتبه اقصى حدود المسئولية ، وحدّد جهد النقد مستعيراً تشبيهات من احوال الكد البدني ، فقال في ذلك المقال الذي اختار له هذا العنوان الساخر : « مضجعٌ دمثٌ للنقاد » ... قال :

« على الكاتب ان يقدّر انه يؤدي اشد الاعمال النقدية مشقة وعسراً ، مما يقع في حيز استطاعته ، فكأنه يحاول ان يبقي نفسه في موقف المنذعر ، كأنه يقف موقف من ستستطيره الشياطين ؛ كأنه لن يتعود ابداً على تصريف قواه التخيلية وموارده الشعورية ، ولا يحب في الوقت نفسه ان يُهبط من قيمتها ، ومع ذلك فعليه وهو في هذه الحال من التوقف المعلق ان يحكم ويحسم في حقيقة المهمة الموكولة اليه . بهذا المعنى يكون انشاء قصيدة عظيمة عملا من النقد الصارم ، وقراءتها عملا آخر مقارباً لذلك ، وبهذا المعنى أيضاً يسمّى العمل النقدي عملا خلاقاً ، ويكون توسيعاً لمدى المشاركة سواء أقام به الشاعر أو الناقد أو القارىء الجاد ، وعندئذ يكون جهد النقد هو ثمن العظمة ، ويكون الربح في معنى الاضطلاع الذي قام به الفرد في كل أدوار هذا الجهد » .

واكثر النقاد في ايامنا هذه يعتقدون ان حسهم النقدي ومعرفتهم امران متساويان ، فهم يقرأون القصيدة قراءة مجهدة ولكنهم لا يعتقدون أن القصيدة تتطلب منهم ان يقرأوا ما عداها ، فاذا شئنا ان نقدر قيمة ما يضطلع به بلاكمور ومدى تفرده فيه فما علينا الا ان نقارن بين جهده في نقد بعض الآثار الأدبية التي تتطلب المعرفة الواسعة وبين جهود الناقدين

الآخرين . وحينئذ نجد انه لا يدانيه احد في التحليـــل اللغوي ،
كتبت ـ مثلا ، مقالات لا تحصى عن كمنجز ولكن احداً سواه
نفسه أمر حصر معجمه . ودع هذا وقارن مـا كُتبه بلاكمور عن
بوند في كتابه « مزدوجات » بما كتبه ألان تيت في « مقالات ع
الشعر والافكـــار » Reactionary Essays on Poetry and Ideas
المقـــالين كان مراجعتين لأناشيد بونـــد ، نشر الاول منهما في «
والنفير » ونشر الثاني في « الأمة » Nation .

ويبدأ تيت مقاله بالحديث عن الجهـــل وقلة الاكتراث ، ثم
اول جملة له بعد الاقتباس : « والمرء لا يعرف من هو هذا المسـ
لورنتيوس ، ولا يقطـع بان معرفته به أو جهله له سيان . غير ا
يرتاح الى ما يتميز به علم بوند الغريب الغامض من سعة وانفساح
علم لا يكاد ينهض به رجل واحد . واذا قرأ الواحد منا آثاره
واثق من المسافة والزمن والتاريخ » .

ويمضي تيت بعـــد ذلك ليكشف عن « سر الشكل الشعري
بوند فيبدو له انه ليس الا « محادثة » وأن الاناشيد ليست الا
طائشاً مشتتاً ، وهذا هو ما تدور عليه تلك القصائد . حتى اذا
تيت بهذه الجامعة من جوامع كلمه ، ذهب يحلـــل النشيد الاول :
مرّ به قول بوند « المكان الذي سبق ان ذكرته كركه الساحرة
عليه بقوله : « اي مكان كان » واخيراً ادى ما لا يعد دراسة
واصدر بياناً يعلن فيه الحاجة الى الدراسة فقـــال : « ولا ريب
الاناشيد الثلاثين تكفي لتشغل وقت المرء في دراسة جميلة لا تنقطع
عينًا سنة لكل نشيد فمعنى ذلك ان يستغرق المرء في دراستها ثلاثين
وان يقرأ الثلاثين كلها كل بضعة أسابيع من اجل نغمتها » . و
بلغ النقد منتهى التخاذل .

أما بلاكمور فان مراجعته للاناشيد كانت على النقيض من هذا تماماً . فقد قرر أولا ان الشعر في الاناشيد ليس إلا حجاباً يسميه بوند : « Persona » ، فهو يذهب الى جذور هذه الكلمة اللاتينية ، ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة في دراسة أثرين كاملين من آثار بوند هما « هيو سلوين موبرلي » و « مراسيم الطاعة لسكستوس بروبرتيوس » ويتخذ منهما مفتاحين للأناشيد ، ويحلل القصيدة الاولى بشيء من الاسهاب ، ويترجم بيتاً اقتبسه بوند عن الاغريقية ، ويفسر ما فيه من اشارات الى كابانيوس الملحد الذي رماه جوبتر بالصاعقة ، ويحشد العبارات التي اخذها بوند من الشاعر اللاتيني بروبرتيوس (١٩ ق. م.) وأدرجها في القصيدة الثانية ، ويقارن بين النص اللاتيني وترجمة بوند ، وبين ترجمة بوند وترجمة بتلر الحرفية التي نشرتها مكتبة لوب ، مقارنة مسهبة بعض الشيء . ثم ينفق اثنتي عشرة صفحة اخرى في تلخيص الموضوعات الكبرى التي احتوتها الاناشيد ، ويقول في اثناء ذلك :

« إما ان يكتفي القارىء بقراءة الاناشيد نفسها ، كأنها شيء مسترسل يوضح نفسه بنفسه ، وإما ان يفتش عن المادة التي استغلها بوند نفسه أو عما يستطيع استكشافه منها ... غير ان الفكر الحيّ النشيط لا يقف دائماً عند حدود الظن ، مهما يكن الظن مقنعاً ، ان كان في مقدوره أن يحصل على اليقين » .

ويعني هذا ان بلاكمور حين فسّر الاشارات الواردة في الأناشيد عن عائلة مالاتستا ، اطلع على أربعة كتب عن تلك العائلة وقرأها ، وكانت ثلاثة منها بالايطالية ، والرابع منها لم ينشر بعد . وأخيراً يأخذ في تفسير القصائد وتقويمها بعد هذا التحليل الشامل المستوفى .

وهذا خير مثل على ما يتمتع به منهج بلاكمور من قوة إذا قارناه بجهل اكثر النقاد المعاصرين وضحالتهم وتراخيهم وتكاسلهم ، وإذا كان

تيت مظلوماً في هـــذه المقارنة ، فما ذلك إلا لأننا افردناه بالذكر دون سائر الناقدين ، ولكن تيت ليس بدعاً بينهم بل من الممكن ان تنسحب هذه المقارنة على كثيرين سواه . ولقد يستطيع المرء ان يقارن الفصل الذي كتبه بلاكمور عن الشاعر ييتس في كتابه « ثمن العظمة » بما كتبه بورا عن الشاعر نفسه – بتذوق وادراك – في كتابـه « ميراث الرمزية » ، The Heritage of Symbolism . كلا الناقدين حلل « العودة الثانية » إلا ان دراسة بلاكمور للمبنى الصوفيّ القائم وراء تلك القصيـــدة ، بالاعتماد على كتـــاب « الرؤيا » لييتس وعلى غـــيره من الكتب ، لتمنح دراسة بلاكمور متسعاً من الفهم والادراك يفتقر اليه بورا الذي كان يجهل ذلك المبنى الصوفي ولا يكترث بالبحث عنـــه . أو قد نقارن بـــين ما كتبه بلاكمور عن ت. إ. لورنس في كتابه « ثمن العظمة » وبين المراجعـــات التي نشرها مارك فان دورن في مجلة « الأمة » ثم ضمنها كتابـه « القارىء لنفسه » . وهذه مقارنة عادلة لأن فان دورن يلح عـــلى أنه لا يعرف الناقد شيئاً وان يكتفي بقول اقل القليل . وكل ما قاله فان دورن عن لورنس انه « معقد الى درجة المستحيل ، والى حد لا يطاق » وانـه قد يفسّر ذات يوم . اما بلاكمور فانه جلس في هدوء يحاول ان يفسره ، فدرس في اثناء ذلك رسائله بعناية وذهب الى مكتبة الكونغرس في واشنطن ليقرأ النسخة الوحيدة من كتاب آخر للورنس عنوانه : « دار الضرب » The Mint ، وهو الكتاب الثاني المسموح به في أمريكة وعندما استعمل هذا الكتاب ورسائل لورنس ادى المهمة التي احجم عنها فان دورن وهي كشف معنى ما (ان لم نقل كشف المعنى) في « اعمدة الحكمة السبعة » .

بل اننا احياناً لا نحتاج الى استجلاب هذه المقارنة بين بلاكمور وغيره من النقاد ، لانه هو نفسه أحياناً يثيرها . فمثلا : عنـــدما تحدث عن قصيدة « اربعاء الرماد » لاليوت في كتابه « مزدوجات » عنّف ناقداً

ذكياً مثل ادموند ولسن (ومن مواطن الضعف في بلاكمور شدة مجاملته لزملائه) لانه نقـد القصيدة وهو يجهل مدلولها المسيحي ، فأخطـأ في قراءتها حين رأى فيهـا مثاراً للضعف لا للقوة . ولذلك فسر بلاكمور المعنى الديني لذلك اليوم المسمى « اربعاء الرماد » ومبدأ نكران الذات والانضاع في المسيحية ، والتعاليم المسيحية في العبارة التي اقتبسها اليوت من دانتي ، وهلم جرا ؛ وكلها امور لا غنى عنها لفهم القصيدة . فإما إن بلاكمور كان يعرف هذه الاشياء وإما انه كان يجهلها فبحث عنها حتى عرفها ؛ اما ولسن فلم يكن يعرفها ، ولم يكلف نفسه البحث عنها . ووجد بلاكمور لقاء الجهد المبذول ، وجد قراءة دقيقة رصينة ركينة ، وجد لقاء ما اضطلع به وهو يؤدي واجبه ، وبذلك تجنب الخطأ الجاهل الذي اختاره ولسن . وهذا هو ما يحرزه بلاكمور غالباً فيما يبـذله من جهد ، وهو كفاءٌ بالكلف التي يقدمها . ولقد يفيد النقـاد امثال تيت وبورا (بورا في هـذا الموقف فحسب) وفان دورن وولسن إذا هم تفكروا قليلا في اسطورة النملة والجندب .

٢

إن بلاكمور ، مثل اليوت ، لم يؤلف كتباً في النقد وانما نشر عدداً من المقالات والمراجعـات ، ثم ضمّ اثنتي عشرة منها في كتابـه « مزدوجـات » ١٩٣٥ ، وجمع ثلاث عشرة اخرى في « ثمن العظمة » ١٩٤٠ ، ومنذ ذلك الحين نشر من المقالات والمراجعات ما لا يقل عن اثنتي عشرة ايضاً ، ولذلك فقد يسعفنا الحظ بكتاب ثالث له . وقـد قضى بلاكمور عدداً من السنوات وهو يعمل في انجاز سيرة نقديـة عن هنري آدمز ، ومنها نتف ظهرت في المجلات ؛ واعلن مرة انه يعد دراسة عن هنري جيمس ، وليس له سوى ما تقدم الا ثلاثـة دواوين شعرية

وعديـــد من « الكراسات » الصغيرة ذات القيمة المؤقتة العارضة . وحتى يصدر كتابه عن آدمز وكتابه عن جيمس ومجموعة ثالثة من مقالاته يظل كتاب « مزدوجات » خير مثل يستحق منا القول المفصّل .

ومفتاح هذا الكتاب في عنوانه الفرعي : « مقالات في البيان والتبيان » ولعل بلاكمور ان يكون ادق قارىء متفرد في النقد الامريكي وإذا علق على قصيدة فلا يبـــذه في ذلك الا وليم امبسون بانجلترة ، ولذلك فان اكثر كتابه شرح وتوضيح للنصوص . وقد أشرت من قبل الى دراسته للغة كمنجز واناشيد بوند ، وشعر ستيفنز ، وهارت كرين ، وفي هذه جميعاً خير طراز من الشرح لعـــدد من القصائد الصعبـــة ، وكذلك هي دراسته لماريان مور والآخرين . ولعل خير مثل مركز من هذه الدراسة هو القسم الثاني من مقالته « اعتاب جديدة ، وتشريحات جديدة » وعنوانه الفرعيّ « ملاحظ على نص* من هارت كرين » . وهذا القسم كله شرح مستفيض لا مدخل فيه لغموض ، لمقطوعة ذات ابيات اربعة عنوانها : « حانة » ولسبعة ابيات من قصيـــدة « دموع المسيح » . ومن الامثلة النموذجية في ذلك الشرح ما كتبه بلاكمور حول بيت من القصيدة الثانية جاء فيه : « الناصريّ والعينان اللتان كأنهما الحُرّاق » » .

ومن الوسائل التي يعتمد عليها بلاكمور في الشرح والتفسير ان يضيف

---

* – الحراق tinder مادة صوفية ناعمة تستعمل في ايراء النار بالقدح وهي تذكر بالكلمة tender فكأن الشاعر – حسبما يرى بلاكور – قد اختارها عمداً للدلالة على ما يجاورها من ناحية صوتية ، والحراق يشتعـــل بسرعة فالصورة ملائمة لحـــال العينين ، ويقول كرين ايضاً في القصيدة « ان القمر يرسل البنزين النقي » ؛ والبنزين سائل محلل مطهر ، وقد رمز به الى ضوء القمر فناسب المقام ، كما ان صوت الكلمة مناسب لنغمة Nazarine (الناصري) – هذا مـــا قاله بلاكور وقـــد اشرنا اليه هنا لأن ترجمته بدقة تعد متعذرة .

المادة المركبة او قبل ان يفهرسها ، ثم يصبح لهذا التصنيف قيمة ذاتية مستقلة . وهذا يصدق على عرضه للموضوعات الكبرى — موجزة — في اناشيد بوند ، وهو يصدق كثيراً على مقال له في « مزدوجات » كتبه عن فواتح جيمس ونشره في « الكلب والنفير » وجعله مقدمة لفواتح جيمس عندما نشرت بعنوان « فن القصة » The Art of the Novel . وهنا يضع بلاكمور ما يسميه « فهرستاً انتقائياً او ثبتاً مؤقتاً » يدرج فيه المسائل الكبرى والموضوعات الهامة التي يتحدث عنها ويدل على مواضعها ثم يفعل ذلك نفسه في الموضوعات الصغرى . ومن ذلك كله ينتهي الى فهرست نقدي مكون من عشرين صفحة لكل الامور المتعلقة بفن القصة عند جيمس ، وهي بالغة القيمة للمبتدىء الذي يريد ان يقرأ فواتح جيمس ، وللمختص الذي يحاول ان يستمد شيئاً من الفواتح في بحثه ، كما ان فهارس بلاكمور هي في ذاتها عمل نقدي ايضاً .

وبما ان بلاكمور شاعر فانه ينفق كثيراً من جهده في نقد الشعر ، ولذلك جاء ما يقارب ثلثي كتاب « مزدوجات » في نقد هذا الفن ؛ وليس من الغريب إذن ان يتحول الى الحديث عن امور عامة في الشعر حين لا يجد أثراً شعرياً معيناً لينقده . ومما تجدر ملاحظته انه قلما يحلل النثر أو يكتب في مسائل النثر وفنيته ، وإذا راجعت ما كتبه في النثر وجدته يتعلق بمشكلات متصلة بالمتفنن نفسه كدراسته عن ت. إ. لورنس وملفل ، أو بالأفكار وبخاصة الاخلاقية منها كدراسته عن دستويفسكي وآدمز . غير انه ايضاً لم يكتب شيئاً في النظرية الشعرية ، وانما ينشأ حديثه عن فنية الشعر من مسائل ومشكلات محددة بأعيانها ، فهو يتحدث عن القافية حين يعرض لشعر ماريان مور وطريقة استعمالها للتقفية ، وهو يتحدث عن الصور والاستعارات حين يقارن بين ستيفنز وبوند واليوت في مقاله عن الاول منهم ويتحدث عن الشكل الشعري عرضاً إذ يتصدى

للحديث عن لورنس ، ويشير عابراً الى امور الايقــاع والاوزان ، ولم يكرس كثيراً من انتباهه للعروض لانه يعده حشواً في فنية الشعر .

واذا قارن بــين استعارات ستيفنز واستعارات غيره من الشعراء أبرز وسيلة اخرى من الوسائل الكبرى التي يستغلهــا في « مزدوجات » وهي المقارنة بين القصائد وبين الشعراء . فمثلا يتوصل بلاكمور الى رأيه في طبيعة ترجمة بوند لأشعار بروبرتيوس بمقارنة الترجمة بالاصل اللاتيني خطوة خطوة ، لا بالحديث عنها تجريدياً . ويقارن بين بوند واليوت وستيفنز ، فيجد ان خيال ستيفنز غير معتمد على البصر مثل بوند ولا هو درامي مثل خيال اليوت ولكنه خيال خطابي ؛ وهذا التصنيف هو الاساس الذي تقوم عليه مقالته . ويوضح في مقاله عن لورنس ما يسميــه « هستيريا » لورنس وذلك بمقارنــة موقفه بموقف اليوت الذي تدل عباراتــه على « هستيريا منضبطة » . ويثبت نقص الاحساس لدى كرين بأن يحشد حوله مقتبسات من دانتي وشيكسبير وبودلير وييتس وستيفنز ؛ ولكن بلاكمور لم يوغل في المقارنة إيغال اليوت الذي ينقلها أحيانــاً الى شيء بعيد عما ينتقده ، ويظل يبعد بها في استحضار أمثلة متشعبة حتى تتلاشى صلتهــا بالشيء المنقود ، ويقتصد بلاكمور في المقارنات ، وقد يسهب في تبيانها ولكنها في كل حال تخدم غاياته خدمة جليّ .

وليس في كتاب « مزدوجات » استمداد علني من اكبر منبعين يستمد منهما النقد المعاصر اعني علم التحليل النفسي والماركسية ، وان كان فيــه تأثير خفي لهما . وينتج هــذا من احدى فرضيات منهج بلاكمور وهي فرضية استمدها من اليوت في دور مبكر ووضحها في دراسة له عن اليوت نشرها عام ١٩٢٨ في « الكلب والنفير » ؛ ومؤدى هذه الفرضية ان النقد يجب ان يتناول الادب من حيث هو ادب ، لا من حيث يمثل اي شيء آخر . حتى حين يستمد بلاكمور علناً من علم النفس ، كأن يتحدث

عن المرض الهستيري عند لورنس ، تجـده يستخدم سيكولوجيا ادبية في طابعها ، فهو يصر على انـه لا يشخص مرض لورنس ولكنه يرى ان « الحقيقة في شعره وفي نثره الاخير ... ذات طابع هستيري » . امـا النقد الاجتماعي فابرز موطن استخدمه فيه بلاكمور هو حديثه عن « عودة المنفي » لمالكوم كولي ١٩٣٤ وعن كتاب اليوت « بحثاً عن آلهة غريبة » وفيه يقول : « أراني من وجهة سياسية اتفق مع كولي » ثم يقول :

اذا اخترت اتجاهاً سياسياً ووجهت فكرك لتصل من ذلك الاختيار الى نتيجـة اصيلة فليس يستتبع هـذا ان اتجاهك السياسي سيؤثر تأثيراً مباشراً فيما تكتبه إن كنت كاتباً . وليس مما يستتبع هذا انك قـد كشفت عن ضرورة سياسية واتخذتها شعاراً لك ، إن كنت ناقداً . ان الكاتب او الفنان ، في اي ميدان ، هو مرآة مستقلة لمجريات الحياة التي تستغرقه ، مـا دامت له إرادة في اي شأن مـن الشئون ، وهو يخلق عن طريق الابداء والتمثيـل والنقل ، وليس يتغير من اسلحته الا السخرية التي يتمتع بهـا ذكاؤه ، والتي يسلطها على الحقير والبليد ... وقد يتفق ان تكون معتقـدات الكاتب السياسية اساسية في فنه ، حين تظهر فيه بقوة ضمنية لاجهرية ، كقوة الدم على العودة في العروق ، وربمـا لم يتفق لها ان تكون كذلك . ويجب على الفنان ان يحتفظ لنفسه بحقه في ان يعرض ما يراه وما يحس به من المشكلات الانسانية ، والشيء الوحيد الذي قد نتطلبه منه هو ان لا يعرض ما لا يراه ولا يحس به بل ما يعتقده لاسباب سياسية او غير سياسية .

وينتهي بلاكمور من هذا الى ان كولي واليوت قـد أريانا طرقـاً « تحسن منزلتنا كمواطنين » غير ان الغاية القصوى هي ان يضيفا « الى

منزلة استقلالنا كفنانين ». وقد تنبه بلاكمور إلى انه جار على النقـــد الاجتماعي حين تنكّر له باسم « النقد السياسي » أي حـــين ابصر منـــه أسوأ احواله ؛ ولذلك تجده يلح على أن هذه المعايير الاجتماعيـــة تظل صحيحة ركينة ما دام يحددها برصانة ناس مثل كولي ، اما امثال غرانفل هكس وهوراس غرغوري فانهم دائماً يسيئون استغلالها وتمثيلهـــا . (ومن سقطات بلاكمور في هذا المقام أن يقول : « إن كانت بيرز بلاومـــان Piers Plowman تعالج الصراع الطبقي ، فان حكايات كانتربري لم تعالج شيئاً من ذلك » . ولا مرية في ان حكايات كانتربري أدلّ على الصراع الطبقي من غالبية الآثار الأدبية لانها تصور في افتتاحها انهيار الاقطـــاع بين الفارس وتابعـــه ، وتتطرق الى الفوارق الطبقيـــة الحادة في أكثر الحكايات . ما أكثر الامثلة التي قد يختارها بلاكمور ، وكم كـــان من الاسلم له لو انه اختار قصيدة « قبلاي خان » أو ما أشبهها) .

ولنقل شيئاً في السخريـــة عند بلاكمور فان استعماله لهـــا في كتاب « مزدوجات » غزير واسع . وتصبح لديه في احـــد طرفيهـــا نوعاً من الفكاهة (كأن يقول : هذه تهمة حادة لكنها لا تجرح) وهي في الطرف الثاني تحفّظٌ شكيٌّ حذرٌ مترامي الاطراف . وفي الفصل الاخيرمن كتابه يسوّي بينها وبين الفكر الحر فيقول :

توجد ، لحسن الحظ ، نماذج من التفكير الطليق البارىء من التقعيد ؛ دعنا نتجه بأفكارنا كالمتأملين لنكحل أنظـــارنا بانوار افلاطون ــ في مرحلته الاولى ــ وبأنوار مونتين ــ في كل مراحل حياتـــه ــ . أليس الحـــافز الحيّ والخصب في حواريات افلاطون ومقالات مونتين إنما مردّهما الى عـــدم التقعيد و « الترسيم » ؟ أليس ان افلاطون ــ في عهده الاول ــ يمسك بالافكار المتصارعة في توازن متبادل ، ويقدمها لنا في

عراك وتطور ولا يحكم بالنصر لاحدها إلا في النهاية ؟ أليس ان مونتين يفسح المجال دائماً لفكرة أخرى ، ويهيء دائما مكانا ثالثا لسخرية مؤقتة تفصل في النزاع بين الفكرتين ؟ أليست الاشكال التي ينشئها كل من الرجلين قائمة على السخرية لانها دائما تفضح الازدواج في كل فكرة ، في أعمق اعماقها ، فهي تدلّ عليها كأنها تعرضها للاتهام الذاتي ، وتبرزها في معمعان الحياة لا محصورة في مضيق ؟... إن مثل هذا الاتجاه ، مثل هذه المحاولة في البحث الحيويّ ، يصبح حين نستعيره ونزاوج بينه وبين حاجاتنا هو المسلك العقلي الوحيد لتكثير المبادىء وضروب « التقنيات » المتغطرسة التي تملأ اوعية التفكير النقدي لدينا .

أما إن كان المفكرون والفنانون أقل شأناً من افلاطون ومونتين ، أو كانوا مثلهما عظمة لكن آثارهم أدنى منزلة ، فها هنا يضيف بلاكور قائلا : « علينا أثناء القراءة والنقد ان نضيف الشك والسخرية من لدنّا » . وقد يضيف بلاكور نفسه هذه السخرية في كتاب « مزدوجات » على نحو حذر من التجريب ؛ واليك هذه الامثلة :

« ليس من العسير ان نطبق هذه القسمة على كرين إذا قمنا بها تجريباً دون ان نتطلب منها ان تكون مثمرة ، او ان تكون هي القول الفصل » .

« يجب ألا توغل في استقراء النظير لان قيمته انما تكمن في عدم انطباقه انطباقاً كاملا » .

« ان هذه العبارات التي نريد بها تميز هذا من ذاك انما هي خاضعة للتصحيح والتسديد » .

ومثل هذا المسلك الحذر التجريبي غير الحاسم يجذب اليه القارىء

باكثر مما يستطيعه النقد في العادة ، ولا ريب في ان بلاكمور يحسب دائماً حساب قرائه . وهو يتوقع ان يكون القارىء ذا فكر مدرب على تقبل الشعر او انه « سينظر ويقرأ كأنما هو ذو فكر مدرب » ، وهو يقر ان غاية النقد هي التذوق ولكنه يضيف الى ذلك قوله في عبارة مونقة تشبه في حوكها اسلوب جيمس : « الا ان التذوق نفسه يستطيع ان يكون ذا معايير يقيس بها صحته ورصانته ، ولا بد له ، لكي يكون مكتملا ، من ان يدل على فهم « دائم » لغاية هي النتيجة الضرورية ، بل هي الثمرة الصحيحة ، لما فيه من صحة ورصانة » . وللنقد مهمتان – اولاهما – حسبما يحددها بلاكمور – هي « توسيع الالفة للخصائص الذاتية » والثانية هي الحكم على منسوب الاداء ، اي بعبارة اخرى : مهمة النقد ان يحلل وان يقوم . وفي الاولى يلح بلاكمور على ان يقود النقدُ القارىءَ دائماً الى الاثر الفني ؛ وهو يكتب ويقتبس دائماً اعتقاداً منه ان تحليله سيحول نظر القارىء الى جزئيات القصيدة ، لا انه يكتب للقارىء شيئاً مفهوماً يقوم مقامها ويغنيه عنها . وفي الثانية تجده يلح على ان يقرأ القارىء بفكره لا بعينه ، وان يجرب الشكل والمحتوى ، وان يحب الشعر من حيث هو شعر ، وان يتقدم من القصيدة اما بزاد من المعرفة الواسعة او بقدرة على بذل الجهد والصبر المضني . اي ان القارىء الذي يتصوره بلاكمور قريب الشبه من القارىء المثالي للشعر ، وهو شاعر آخر أو ناقد مثل بلاكمور نفسه . ولا ريب في ان بلاكمور يدرك ندرة مثل هذا القارىء بين القراء الذين يمثلون جمهوره القليل ، ولكنه مع ذلك قد يرفض ان يتنازل عن موقفه من اجل الكثرة الغالبة .

ولا يدرك وحدة كتاب « مزدوجات » إلا قارىء يحسن ترتيب المقدمات ، هذا على الرغم من ان الكتاب مجموعة من المقالات العارضة والمراجعات . وهو يحوي قطعاً كبرى مثل دراسته لكمنجز وبوند وستيفنز

وكرين و د. هـ. لورنس وماريان مور وكتـابات اليوت بعـد ان تحول كاثوليكياً ، وفواتح جيمس ، والنقد الأدبي المعاصر ، والى جانب هذه قطع صغيرة ثلاث . هي مراجعة لكولي واليوت معاً ، ومراجعة لكتاب « الموروث العظيم » من تأليف غرانفل هكس ، ومراجعـة لبعض كتب كتبت عن صموئيل بتلر ، وكل هذه الثلاث نشرت في « الكلب والنفير » . فاذا كانت القطع الكبرى توضح الوحدة في كتاب بلاكمور ايجاباً فالقطع الصغيرة توضحها سلبـاً ، لانها تدل على ما لا يرتضيه في حـيز تلك الوحدة ، فهو لا يرتضي المعايير المسيحية التي يستغلها اليوت والراديكالية التي يستعملهـا كولي والتشويه المتحيز لدى هكس والفتور والتعنت لدى بتلر ، وكلهـا معايير خارجة عن مجال المقاييس الادبيـة . اما الوحدة الايجابيـة فانها كامنة في غموض العنوان « مزدوجات » لأن بلاكمور لم يفصح بتلك المزدوجات في كتابه ، ولكنها تتبلج لفكر القارىء تدريجاً . فالشعر مزدوج اثنيني لانه يتكون من شكل ومحتوى ، ومن مادة محسوسة وقوة تخيليـة ؛ والنقد مزدوج لانـه يتضمن التحليل والتذوق ، والفة الخصائص الذاتية وتقويم الاداء ؛ والشعر والنقد معاً مزدوجان لانهما يعنيان « البيان والتبيان » وكل اثنين من مصطلحات النقـد مزودجان : الشكل والمحتوى ، المبنى والنسيج ، الكاتب والقارىء ، الثـابت والمتحرك ، الموروث والثورة ، التعبير والنقل ، ومن تواشج هذه جميعـاً ينشأ شيء ثالث هو القصيدة او المقالة او هو في هذا الحال كتاب بلاكمور . ومن غموض العنوان يختبىء وراء القسمة الازدواجية فيـه مصطلح ثالث واجهه بلاكمور من بعد علناً فتحولت مزدوجاته الثنائية الى ثلاثيات .

٣

ليس لبلاكمور منهج محـدد مرسوم وانما لديه مزاج من الخصائص والتقريرات ولذلك لا يمكن ان نورد لطريقته تاريخاً ونسباً بعيداً ، وانما

نستطيع ان نذكر نسبها القريب ، أعني ان نذكر الاشخاص الذين يستمد منهم ويستوحي بعض آرائهم لكن هذه مسألة معقدة لانه اذا استثنينا ولسن نايت كان بلاكمور أشدّ النقاد الاحياء استمداداً وانتقاء أمـا نايت فقد استمد واعترف بانه يستمد من كل ناقد انجليزي معاصر على وجه التقريب ابتداء من مري وريد حتى الآنستين سبيرجن وبودكين . وعلى النحو نفسه نرى بلاكمور قد استغل كل ناقـد حديث مشهور في كل من انجلترة وامـيركة وان باينَ نايت في مقدار الرفض والغربلة والتعديل لما يستمده .

واذا ذكرنا الاستمداد في حـال بلاكمور بـدأنا بذكر اليوت ، لأن بلاكمور نشأ في أول عهده على تبجيله وتقدير نقده وقد كتب عنه اولى مقالاته النقدية في « الكلب والنفير » فأثنى عليه هنالك لانه ـ أي اليوت ـ « يلتزم بالحقائق فيما ينقده من حيث صلتها بالادب ، وبه وحده » ومن ثم فانه « نسيج وحده لا في الحاضر فحسب بل في الماضي ؛ ففيـه شيء من آرنولد وبعض من كولردج وقليل من دريدن وبين الحين والحين شيء من الدكتور جونسون ، إلا ان اهتمامـه بدريدن من بينهم هو الاهـتمام المخلص الجامع » . وهذا غير صحيح طبعـاً ، ولكن من الممتع أن نرى بلاكمور يضع هذه القائمة من الاسماء ، وهو في سن الثالثة والعشرين ، يوم كان يعتقد أنه يستمد نقده من مذهب اليوت في النقد . ثم استكشف بلاكمور أهمية هنري جيمس وفواتحه النقدية ، يوم كتب عنه بين ١٩٢٨ ، ١٩٣٠ فقال انه « اعظم ارباب الاقلام الامريكيين وأكثرهم تنظيماً ولعلي اعتقد انه اشدهم إنسانية » . وقد اشبعت مقالات جيمس رغبته في النقد الفني ، ولما درس الفواتح قال فيها : « إنها أكفأ نقد أدبي بل اعتقـد انها افصح وآصل قطعة من النقد الادبي وجدت ابداً » ، ولا يدانيها الا مقالات اخرى لجيمس . ولعلّ نقد جيمس كان العامل الأكبر في تحديد

نقد بلاكمور وتشكيله ، في الاتجاه المجازي وتطبيق الاحساس والإلحاح على القيمة الرفيعة للفن بل في الاسلوب نفسه (انظر فيما تقدم جملة وصفت بانها تشبه انشاء جيمس ، وغيرها كثير يستخرجـه القارىء عفواً دون تعمد أو بحث) . ولم يفارق بلاكمور أستاذه مفارقـة واضحة الا في الموضوع ، لانـه سلط تحليله على الشعر لا على النثر ، ونقد آثار غيره لا آثاره نفسه ، حتى لنقول : ان نقد بلاكمور هو نقد جيمس نفسه مطبقاً في مجالات اخرى .

ولا ننس تأثيرات اخرى عدا تأثير جيمس . وفي أولها وربمـا كان أهمهـا تأثير اليوت في الفكرة والاسلوب : فمثلا يفرق بلاكمور بـين العاطفة في الشاعر والعاطفة في القصيدة وهي تفرقة مستمدة من اليوت . وفي بعض جمله تلمح أسلوب اليوت ايضاً وهو اسلوب جيمس نفسه ، مع تكثير من المعترضات والتردد وتبسيط للتراكيب ، حتى ان هذا الاسلوب ليوحي اليك (ويضلل بما يوحيه احياناً) بأن التعبير الموجز المبسط يحتوي افكاراً معقدة دقيقة . وقد استغل بلاكمور كثيراً مما يتميز به اليوت وما يردده من مبادىء وتأثر باسلوبـه ، فوضع نفسه في صف الآخذين من نقده بل انه في السنوات الاخيرة تحول مثل اليوت الى النص على النواحي الاخلاقية . وقد شغلت باله عبارة اليوت : « الضجر والرعب والمجـد » الكامنة وراء الجمال والقبح ، فاقتبسها – على الاقل – أربع مرات حسبما أحصيت . ولقد بدأ بلاكمور بالثناء على اليوت سنة ١٩٢٨ حين وصفه في « الكلب والنفير » « بخصوبة مشذبة الحواشي في افكاره » . وفي سنة ١٩٤٤ نشر مقالا عنه بمجلة Partisan فأعلن انـه يوافقه في كثير من معتقده الذي تحدث عنه في « ملاحظ نحو تعريف الحضارة » ، ويخالفـه مخالفة حادة فيما جمجمت به آراؤه هنالك دون تصريح . ولذلك يمكن ان نقول ان موقف بلاكمور من اليوت كان ثابتاً لا تردد فيه ، ويحمل هذا

الموقف انه يعترف بما يوافقه فيه وما يخالفه ، وانه يفيد من الآراء التي يتقبلها ويرفض ما عدا ذلك .

وهنالك تأثير آخر تمثّله بلاكمور وخالفه اساساً ، وذلك هو تأثير الاستاذ يرفنج بابت . فقد بدأ بلاكمور بمقال عنيف عن النزعة الانسانية (١٩٣٠) هاجم فيه بابت واصحاب تلك النزعة بحدة حادة ووصفهم « بالعجرفية والعمى والجهل الجائر » ولم يجد لديهم شيئاً يستحق الثناء . ثم كتب مقالا آخر عن « النزعة الانسانية والخيال الرمزي أو تعليقات على قراءة بابت من جديد » نشره في خريف ١٩٤١ بمجلة الجنوب ، فعزا فيه قصور بابت الى انه يمر « بالنموذجي » في الحياة عابراً ، ولا يعير « القوى الخفية الارضية » اهتماماً ، وهذا كله من صور « التحلل في الخيال المسيحي » .

ثم يتحول بلاكمور عن مجرد الرفض لمبادىء بابت الى قبولها مع توسيع لها وتعديل فيها فيقول : « علينا ان نهتم بالبناء لا بالهدم » ، علينا ان نعيد الاهتمام بالقوى الارضية وان نعيد الخيال المسيحي ، ولكن بلاكمور يسمي هذا الخيال باسم دينوي هو « الخيال الرمزي » ، وكأن بلاكمور عاد يؤمن بالنزعة الانسانية مضيفاً اليها هذا الذي يسميه « الخيال الرمزي » ، ولذلك استمد المصطلح الخلقي عند بابت مثل : نظام ـ تناسب ـ اعتدال ، وجعل من هذه الاصطلاحات معياراً جمالياً يعيش به الشكل الشعري واضاف اليها اصطلاح « الارضي » . ولقد كان اتصال بلاكمور بهارفارد ، وان لم يدرس فيها ، ذا اثر فيه ، وكان بابت ذا يد في هذا الاثر ، ومن بين النقاد الذين تلقوا تأثير بابت نجد اثنين لا يقبلانه محض قبول ولا يرفضانه محض رفض وانما يستمدان منه ما يلائم حاجاتهما ، وهما بلاكمور وفرنسيس فرغسون .

إن تأثر بلاكمور بكل من جيمس واليوت وبابت وسانتيانا ايضاً في

فكرته عن « الجوهر » قد أصاب النزعة النقدية لديه وطريقته في ممارسة النقد . اما من الناحية « التقنية » فانه تأثر بصف آخر من النقاد المعاصرين فيهم رتشاردز وامبسون وكنث بيرك . وقد استمد بلاكمور الشيء الكثير من رتشاردز (حتى كتب عنه يقول : ليس ينجو ناقد ادبي من تأثيره) . ويبدو انه يجله غاية الاجلال ولكنه يبدي تحفظات حادة ازاء الميل العلمي في نقد رتشاردز . ولما كتب في « مزدوجات » فصلا عن ماريان مور ، تعرّض لذكر رتشاردز ، وكان تقبله لتأثيره حينئذ على أشده ، فقال فيه إنه خير ناقد معد للحكم والحسم ، وقال في موضع آخر : ان كتاب « آراء منكيوس في العقل » خلاب جذاب لكنه غرار ، امـا « معنى المعنى » فانه صورة لبضع مئات من الكلمات الفقيرة وقد جعلها المؤلف منبعاً للعلم الشفوي .

ثم قال فيه : « إنه ناقد معجب » « لا ينازعه احد في حبه للشعر ومعرفته به » ، ثم لامه لانه جعل نفسه ضحية للمشكلات الادبية العملية التي تمتد وتمتد ولا تقف عند حد ، ولانه على وجه الجملة يحاول ان يحول النقد الأدبي الى علم اللغويات ويسلم بلاكمور بان مثل هذا العمل شيء هام ، ثم يضيف الى ذلك قوله :

> ولكني أريد لهذا النقد ان يواجه دائماً ــ وهو مستغرق في مهمته ــ أمثلة من الشعر ، وانما اريده كذلك ، من أجـل ان يساعد عمليـاً في تذوق اللغة في ذلك الشعر ــ في تذوق استعمالاتها ومعانيها وقيمتها . واريـد منه ان يساعدني في ان يحقق لي ما يساعد السيـد رتشاردز في تحقيقه ، وهو يقرأ الشعر من أجـل الشعر ذاته ؛ مهما يكن ذلـك الشيء الذي أتطلبه منه .

ولب الخصومة بين بلاكمور ورتشاردز يتمثل في قوله : « الشعر هو

معنى المعنى » وذلك مـا قاله في مقال له بعنوان « اللغة من حيث هي إشارات » نشر بمجلة Accent في صيف ١٩٤٣ .

أما ما بينه وبين امبسون تلميـذ رتشاردز فانـه محض وفاق ؛ لأن امبسون يؤدي في النقد ما يتطلبه بلاكمور بدقة ، اعني انه يسلط نظريات رتشاردز على النصوص الشعرية . ويبدو ان بلاكمور لم يتأثر بالكتـاب الثاني الذي كتبه امبسون عن « الرعوي » أما كتاب « سبعة نماذج من الغموض » فكان ذا أثر كبير فيه . حتى ان ما كتبه في « مزدوجات » عن ستيفنز وكرين ليس إلا كشوفاً امبسونية في الغموض ، أي تفريعات لا تنتهي من مضمونات الصور والألفاظ الشعرية . ويبدو انـه يشارك امبسون الايمان بأن الغموض في الشعر سرّ تأثيره ، على شريطة ان يكون غموضاً منضبطاً محدداً . ومما يصور تأثره بامبسون قوله في مقال « اللغة من حيث هي اشارات » : « إن كلمة من كلمات شيكسبير تُهجّى على نحو ما في احدى النسخ ثم على نحو آخر في موضع آخر ثم على نحو ثالث في موضع ثالث لتحمل في ذاتها المعاني التي توحي بها التهجئات الثلاث وتزيد اليها معنى رابعاً اي انـه مثل امبسون يضرب بقراءات العلمـاء لنصوص شيكسبير عرض الحائط . وفي مقال له عن ييتس يتبع ايضاً هذه الطريقة الامبسونية فيستغرق في تحليل معاني كلمة Profane حسبما يستعملها ييتس في احدى قصائده .

وإذا تجاوزنا النقاد المعاصرين وجدنا تأثر بلاكمور بالناقـد كولردج ضئيلاً ، ولكنه يدخر اكبر إجلال لاقرب المعـاصرين شبهـاً بكولردج اعني الناقد كنث بيرك ، وكثيراً ما اعلن انضواءه تحت راية هذا الناقد ، وقد اقتبس منه عدة مرات في « مزدوجات » اثنـاء تحدثه عن ماريان مور ، مستملحاً آراءه وان لم يبرأ من مقاومته لهـا . ثم هو يضعه في صف مع بيرس لاشتراكهما في « النشاط والتميز الواضح في التأملات » ؛

ويضيف قوله : « كلاهمـــا يبعث الحيوية والنشاط في المرء وان لم يكن يؤمن بالصدق فيما يقولان » ، ويشكو بلاكمور من كنث بيرك شكواه من رتشاردز : يستغل رتشاردز الادب محطاً لفلسفة القيم ويستغل بيرك الادب لفلسفة الامكـــان الخلقي . ويقول : إن موطن الضعف في طريقة بيرك أنها قد تستغل على السواء في دراسة شيكسبير وداشيل هامت او ماري كورلي ، وتؤتي نفس الثمرات في كل آن (أهذا ذم للطريقة او مدح لها ؟ اليس هذا دليلا على قوتها ؟ لقد أقر بيرك بهذه التهمة منذ عهدئذ) . وحكمه النهائي على طريقة بيرك انها لا تستغرق كـــل الادب – وذلك عيب طريقة رتشاردز ايضاً – ولكن اذا استعملها ناس حذرون مقتصدون مثل بيرك جعلوا منها طريقة مثمرة سديدة .

وفي « ثمن العظمة » يستمر بلاكمور في الاقتراب من بيرك مستغلا مبادئه ومناهجه مثل فكرته عن الشكل الضمني ، ومصطلحاته الخاصة مثل « التحوّل الدنيوي » بل مستمداً منه مقتبسات من تعليقاتـــه وملاحظه . وفي خريف ١٩٣٩ نشر بلاكمور مقالة عن آدمز في مجـلة الجنوب ، فحشد لبيرك أقصى ما لديه من ثنـــاء وجعله صنواً لمونتين في السخرية فقال :

أضف الصراحة والحذلقة الى الخيال ، فاذا كان المزيج الذي تصنعه متناسباً نتج لك خيـــال حرّ ، رجراج وثاب يستطيع ان ينعكس انعكاساً دائماً مباشراً على المجتمع المتحرك دون ان تعيقه عن ذلك سرعة الحركة او الطاقة والاتجاه . ووجود صاحب هـــذا الخيال امر نادر ، ولكنه ان وجد كان متقدماً على عصره بل هو في الحق متقدم على كل عصر وان وجدت امثلته من الماضي السحيق . مونتين في بعض احواله كذلك . وقد يصبح اندريه جيد واحداً من هذا الفريق اما في بلدنا

فلعل بيرك هو ذلك الرجل الا حين تستولي عليه « الحمية والعصبية .

ولما كتب بلاكمور مقاله « اللغة من حيث هي اشارات » اعتمد على آراء بيرك واقتبس منه كثيراً ، وفي ذلك المقال حاول ان يحدد العلاقة بين نقده ونقد بيرك فقال :

... طريق الخيال اوجدت مقدمة كتاب التي اهتدى اليها بيرك من الزاوية العقلية ، أعني ان لغة شعر قد تعتبر عملا رمزياً . وهذا هو الفرق بيني وبين السيد بيرك : انه هو معني باقامة المناهج لتحليل الاعمال التي يعبر عنها الرمز أما انا فأوثر ان اهتم بالرمز المختلق . وهو يستكشف احجية اللغة حين تتحول رمزية وأنا احاول من خلال الامثلة المتنوعة المتدرجة ان أريَ كيف يمنح الرمز للأعمال في اللغة حقيقة شعرية . فالسيد بيرك يشرع وأنا أقضي ، أما الذي يتولى التنفيذ فهو في مرحلة واقعة بيننا .

وقد استمد بلاكمور علناً من عدد آخر من النقاد فيهم ايفور ونترز وجون كرو رانسوم . وأثنى بلاكمور على ونترز في مجلة شعر ، (تشرين الثاني : ١٩٤٠) وأدرج ما كتبه عنه في كتابه « ثمن العظمة » فاستحسن هنالك نفاذ بصره في النواحي الخلقية « وإلفته للمادة والشكل في الشعر والنثر الفني » وغير ذلك من فضائله . وقد استمد منه « بدعة الشكل المعبّر » ، أي أن الفكرة حين تتحول إلى كلمات فقد انتحلت خير شكل مناسب لها ، وان خير ما يعبر عن التفكك سياق شكلي مفكك وهكذا ، وقد استغل بلاكمور هذه النظرية في كتابيه ، ومن حولها ركّز نقده لشعر د. ه. لورنس ، واستغلها ايضاً ليحطم أدباء مثل توماس وولف وكارل

ساندبرغ ، ومن هم أعلى شأناً من هذين .

ولم يستعر من رانسوم إلا اصطلاح « المبنى ـ النسيج » واستعمله على نحو تجريبي . وفي الوقت نفسه تأثر رانسوم ، بل كل مدرسة الجنوب وبخاصة ألان تيت وكلينث بروكس بآراء بلاكمور ، وكلهم يقتبس منه ويعترف له بالمقدرة بل ان رانسوم يقدم اسمه في كتابه « النقد الجديد » ويعتبره النموذج الكامل للناقد الجديد ، لانه انتقائي اصيل معاً . وهو يسبغ عليه في مراجعاته ومقالاته صنوف الاطراء . والحق ان بلاكمور ، بموقفه الانتقائي قد أثر في كل النقاد المعاصرين على وجه التقريب وبخاصة النقاد الشبان ، حتى بيرك نفسه أثر فيه وتأثر به .

٤

مادام بذل الجهد الجاهد هو ما يميز طريقة بلاكمور في النقد فلنتقدم من اتجاهات نقدية أخرى تعتمد على الكد والجهد ، من اجل المقارنة . ولنقرر بادىء ذي بدء ان اغلبها أدنى حظاً من طريقته جهداً وكداً حتى تكاد لا توازيها أبداً ، واكثرها يقع في باب الدراسة المتخصصة ، وما كان من هذا الباب فقد عالجناه في فصل سابق * ، غير ان بعضها يستحق ان يذكر في هذا المقام لأنه فردي الطابع غريب الصبغة . واذا ذكرنا كلمة « غريب الصبغة » ذهب الظن سريعاً الى عزرا بوند وطريقته في النقد . اما فكرة بوند في النقد فانها جد متواضعة ، فالنقد لديه هو ان يقف المرء عند رف كتبه ويدل صديقه اي شيء يقرؤه ، ولكن بوند في وقفته عند رف الكتب يلقي جهداً عظيما وهو يبدي رأيه لصديقه وقد حدد خمسة انواع من النقد في « اجعلوه جديداً » : Make It New ، وهي :

* انظر الفصل السابع من هذا الكتاب .

١ ــ النقد عن طريق المساجلة والمحادثة فهو يبدأ من محض الثرثرة والسفسطة المنطقية والتشغيب ووصف النزعات ويتدرج الى تسجيل محدد واضح للاتجاهات والى محاولة لتقرير المبادىء العامـــة .

٢ ــ النقد بالترجمة .

٣ ــ النقد بالتدرب على محاكاة أسلوب عصر ما .

٤ ــ النقد عن طريق الموسيقى ... وهذا معناه على التحديد ترتيب كلمات الشاعر في وضع جديد ... وهو أكثر انواع النقد حدة باستثناء النوع الخامس .

٥ ــ النقد في صورة خلق أدبي جديد ، فمثلا نقد سنيكا في « آغون » لاليوت أشد حيوية وأقوى من مقـــالة اليوت عن سنيكا نفسه .

وليس في الانواع الخمسة ما يسمى نقداً ، من حيث المتعارف ، الا النوع الأول ، اما سائرها ، وكلها مما حاوله بوند ، فليست تقوم مقـــام النقد الناشيء عن المساجلة والحديث أو تتفوق عليه وانما هي تكملة له تتطلب جهداً .

وقد صدر بوند أول كتبه « روح الرومانس » قبل الاخذ في التفسير والتحليل التذوقي بمقدمة حشد فيها ترجمات جديدة لقدر صالح من المادة ابتداء من دانتي حتى السيّد . وفي هذا الكتاب نفسه استغل النوع الاثير لديه من النقد وهي المحاكاة الساخرة ، فحاكى فيها تنفّج وتمان وانتفاخه ليبرز في ذلك اخطاءه . وقال بوند في كتابه « ابجدية القراءة » ABC of Reading إنه عجز عن أن يترجم كاتولس وفيون ولذلك وضع شعرهما وضعاً موسيقياً جديداً . ومن انواع النقد التي يؤثرها بوند « المختارات الشعرية » ولذلك كرّس نصف كتابه « ابجدية القراءة » للاختيار الصحيح

من الشعر ، ويسمي بوند نفسه : « آلة شديدة الارهاف » ولكنه في الواقع دارس فاشل حتى ان النقد الذي يقوم به احيـانـاً يشبه الدراسة الادبية التقليدية ؛ ومن امثلة ذلك مقالة له عن « كفلكنتي » في كتـابه « اجعلوه جديدا » وهي تحتوي على دراسة مطولة مستفيضة لنص قصيدة واحدة ، وتتبع لمصادرها ومآتيها ، وعلى ترجمات عديدة وتصحيحات في النص وغير ذلك فاذا أضفت اليها محاكاته الساخرة وتعديله لموسيقى الشاعر فانها تمثل كل طريقته النقدية القائمة على الكد وبذل الجهد كما انهـا تدل ايضاً على مدى ما يعانيه النقد المعاصر من هنات وسقطات وعلى مدى ما تحققه الدراسة الجاهدة المزودة بالمعرفة والنَّصَب . (لا مجال هنـا للتساؤل : أكان بوند مخطئـاً في احكامه على كفلكنتي ، فليست ثمة طريقة تكفل الصواب الخالص) .

وراندولف بورن ناقد آخر من فريق العاملين الجاهدين . حتى انه كان يعتقد ان مراجعة كتاب ما يجب ان تقوم « على بحث مستقـل وفكرة مركزية » لا ان تكون حديثاً خفيفاً عن الكتاب ؛ وكذلك هي المراجعات التي كتبها بورن ؛ كمراجعته لكتـاب « وادي الديموقراطية » لمردث نيكلسون ، فقد اتخذها لتصوير فكر الغرب الأوسط وحال امريكة كمـا ان حديثه عن الكاردينال نيومان كان تفسيراً لمعتقـداته وآرائه الدينية . وهكذا هو في كل مراجعاته ، يتخذهـا مجالاً لدراسة الآراء والنظريات المتصلة باشخاص من يراجع مؤلفاتهم . وللتمثيـل على مبدأه نقول : من شاء أن يراجع كتاباً عن حياة نابوليون فعليه ان يدرس بنفسه هذه الحياة ويستخلص أحكامه الذاتية ثم يواجهها بما توصل اليه المؤلف ، وهـذه خطة ليست دائماً عملية ولكنك ان عارضتها بالمراجعات الخفيفة المستعجلة وجدتها بالغة القيمة .

كتب دلمور شفارتز مقالا بمجلة شعر ، تشرين الثاني ١٩٣٨ عن طريقة

بلاكمور في النقد ، قال فيه :

> قد يقدر المرء ، تقديراً فحسب ، ان بلاكمور ، سواء درس في هارفارد او لم يدرس ، قد أثرت فيه دراسات أساتذتها الفيلولوجية وتحقيقاتهم للنصوص في شعر شوسر وغيره من قدامى الشعراء ، وعلى اي حال فان منهجه اصيل في الحدود التي يمتد اليها ومن الدلالة بمكان ان يحلل الناقد ولاس ستيفنز كأنما هو شوسري اسكتلندي من ابناء القرن الخامس عشر .

وأنا استبعد ان يكون بلاكمور قد احتذى دراسات هارفارد في نقده ولكن سواء فعل ذلك او لم يفعل فان هذه الطريقة الهارفاردية قد انتحلها عدد من اساتذة الادب الشبان بهارفارد نفسها ومنهم : ماثيسون وثيودور سبنسر وهاري ليفن . أما سبنسر وليفن فقد افادا من وجود مخطوطة من كتاب جويس « صورة الفنان في شبابه » بمكتبة الكلية بهارفارد (حققها سبنسر ونشرها باسم « ستيفن بطلا ») فقارنا بينها وبين صورة مخطوطة اخرى من الكتاب نفسه ، مقارنة تفصيلية ونشرا نتائج بحثهما ، فنشر الاول بحثه في مجلة الجنوب ، واستغل الثاني بحثه في دراسته الاكاديمية الغربية عن جيمس جويس .

وقد انتفع ماثيسون أيضاً بمصادر مكتبة هارفارد ، فقد قدم أحد اقرباء هنري جيمس الى تلك الجامعة مذكرات هنري جيمس وملاحظه التي لم تنشر وتبلغ ما يزيد على ١٥٠ الف كلمة ، فكانت تلك المقيّدات مصدراً هاماً استغله ماثيسون في كتابه : « هنري جيمس : المظهر الأعظم » (كما انه حقق تلك المقيدات ونشرها بالاشتراك مع كنث ك. مردوك) . كذلك استغل جهوده وجهود تلامذته في دراسة مقارنة لنسختين من رواية « صورة سيدة » . وراجع جيمس ثلاثة من قصصه الاولى فعدّل فيهما

وغيّر منها حين دفعها لتطبع في نيويورك ، فتفحصها النقاد عاجلين ، ولكن ماثيسون تناولها تناولا منظماً وطبق عليها خير نقـد دراسي مؤيد بقوة الخيال ، ومن العسير ان نجد مثلا خيراً من هذا المثل على ما يستطيع ان يفيده النقد من الجهد والدأب المستقصي .

ومن النقـاد الآخذين بالكد ج. ولسون نايت دون ان يوشح نقده بالتخصص الدراسي لانه يقوم به على نحو عفوي غير عامد . وقـد قام نقد نايت لشيكسبير على بحث استقصائي لم يمارسه ناقد آخر ، ذلك انه جعل كل ما انتجه شيكسبير يدور على محورين : واحد يمكن ان نسميه « عاصفة » والآخر يمكن ان ندعوه « موسيقى » . فكل ما يتصل بالشتاء عاصفة وكل ما يتصل بالصيف موسيقى ، وكل وحوش البحر (مثل كاليبان) عاصفة وكل الاشياء المجنحـة (مثل آريل) موسيقى ، والاوغاد قوى عاصفية والابطال قوى موسيقية ، والألفاظ التي هي مثل « وقر في السمع » و « صرخات » من باب العاصفة والشخصيات مثل هاملت واوفيليا موسيقى شذت نغمتها ؛ بل ان الحيوانات فريقان ايضاً فنها حيوانات موسيقيـة ومنها حيوانات عاصفية . وتبلغ هـذه الدراسة ذروتها في « العاصفـة الشيكسبيرية » حيث يجد نايت أن هـذه القسمة موجودة في الخرافـة والاسطورة وعند الادباء ابتداء من ملفل حتى اليوت ، وقد تبدو الفكرة سمجة في هذا المجمل ولكنها ناجحة من الناحيـة النقدية ، واذا تنـاول القارىء كتب نايت وهو يدري هذه الفكرة ، فكرة التعارض بين العاصفة والموسيقى ، فانه يحصل على عدد كبير من صور البصيرة النافذة الاصيلة .

وحين كان ﻫ . ل . منكن يعمل في النقد ، كان يوغل مستقصياً في بحثه ليقيم فكرة أو يثبت نقطة ، وقد بلغ من جهده ان ذكر ان الطبعات الاولى من قصص كونراد كانت تدرّ على صاحبها دخلا كبيراً اثناء حياتـه ، وذيّل على هذا القول بحاشية جمع فيها اسعار ستة عشر كتاباً من فهارس

باعـة الكتب على مدى ثلاث سنوات مختلفة . وكان يقرأ بعض كتب لادباء متخلفين ويتفحص اساليبهم كلمة كلمة ، عارضاً تفاهاتهم واحدة بعد اخرى .

ومالكولم كولي ايضاً مغرم بهـذا النوع الشاذ من التدقيق ، فقـد يكتب في احدى مراجعاته قائمة بالوظائف التي كان يشغلها الشعراء اثناء الحرب أو قـد يقطع سياق مراجعته لكتاب عن احتلال الالمان لفرنسة ليقص كيف مات سنت بول رو أو اذا راجع كتاباً من تأليف كويستلر توقف ليقص حكايات ساخرة عن اللاجئين . ولا يعرف احد من اين يستمد كولي مادته ولكنها صحيحة موثقة لا تبدو نابية في نقده . وقد كتب ايضاً في تاريخ الحضارة ، ولكن كثيراً من مقالاته التي كتبها للصحف اخباري في طابعه مثل : « كيف كان الادباء الاميركيون يكسبون رزقهم بين ١٩٤٠ — ١٩٤٦ » ومثل « الادب الاميركي اثنـاء الحرب وغيرها » وقد اعجله الجمع عن استغلال هذه المقالات نقدياً .

وقد نستطيع ان نضيف الى القائمـة اسماء وجهوداً أخرى ، فتفسيرات ادموند ولسن محوطة بالجهد ، ممهـدة للنقد ، وكذلك ايضاً هي الشروح والتوضيحات التي الف منها ستيوارت جلبرت كتابه عن قصة « عولس » لجيمس جويس . ومن هذه البابـة ايضاً ما اداه رتشاردز في كتابـه « النقد التطبيقي » (انظر الفصل المخصص لدراسة رتشاردز) . وفي هـذا الحقل من النقد طرفان يقف عند احدهما رجل مثل بلاكمور ينفق جهداً مضنياً في استقصاء لفظة « زهرة » في شعر كمنجز ثم يستنتج ما يريـد استنتاجه من ذلك ، وعلى الطرف الثاني شخص مثل كارولاين سبيرجن ، يحشد مادة ضخمة قيمة ثم يعجز عن ان يستخلص منها استنتاجات نقدية . ونحن نعجب بالفريق الاول ونُغْرَى بعمل الفريق الثاني لأنه يقدم لنا مادة صالحة للاستنتاج والحكم .

٥

خصائص بلاكمور الذاتية وهذا الذي يؤديه في النقد امران متلائمان متسقان .
ولا ادري ما الذي حال بينه وبين الانتساب الى كلية ولكني أقدر انه وجد فرص التعلم في خارج المعاهد العلميـة العالية خيراً له (مثل كنث بيرك فانه لم ينه دراسته الجامعية) وعلى اي حال فهو عالم مطلع ، تشمل معرفته الفن المعماري والنحت والرسم والرقص والتمثيل والموسيقى ويستطيع ان يفيد من هذه المعرفة في النقد مثلما تدل مقالته « اللغة من حيث هي اشارات » فهناك يسهب في الحديث عن تنوع الاشارات في هذه الفنون .
وقد أقر انه لا يعرف الالمانيـة ولكنه ، فيما يظهر ، يعرف الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية بشيء من الطلاقة . وهو يستعمل المجازات العلمية في نقده ، ولا بد أنه درس الطبيعيات واحرز فيها معرفة مفيدة له حين شاء ان يدرس هنري آدمز لا ليستطيع متابعة هنري آدمز في افكاره الفيزيائيـة بل ليقول : لو ان آدمز درس الطبيعيات الجديدة لما اهتم ان يستعمل العلم ليرمز الى الوحدة والقانون ومن اجل ان يفقه آراء آدمز درس التاريخ ايضاً والسياسة والاقتصاد وفي احدى محاضراته عن بروكس آدمز سنة ١٩٤٦ اقتبس من كثير من المؤرخين من ثوسيديد وفيكو حتى اكتون وتوينبي .

وفي السنوات القليلة الماضية كان بلاكمور يقيم في برنستون اولا عضواً في معهد الدراسات العليا ثم محاضراً في برنامج الفنون الابداعية تحت رئاسة ألان تيت . وهو الآن ملتحق مقيم بقسم الكتابة الابداعية . ويظهر أن عدم انتسابه الى كلية جعله يهتم جدياً بالتعليم الحر ، وقد اتيح لي ان أقرأ له تقريراً عن هذا الموضوع رفعه الى جامعة برنستون فبدا لي انه من ألمع الامثلة التي قرأتها في النظرة التربوية ومن أشدها اقناعاً ، وفي هذا التقرير يعالج أمر التعليم الحر كأنه يعالج قضية نقدية ويسلط عليها ما يمكن ان

يدعوه « الخيال الرمزي » وغير ذلك من فنون المعارف .

وهو الى جانب النقد شاعر له ثلاثة دواوين وهي :

أ ـ من مسرات جوردان ١٩٣٧ From Jordan's Delight

ب ـ العالم الثاني ١٩٤٢ The Second World

حـ ـ الاوروبي الطيب ١٩٤٧ The Good European

وليس مما يتفق وحدود هـــذا الفصل ان نتحدث في شعره الا ان نلحظ ، ما دمنا نتحدث عن نقده . ان شعره ينزع الى ان يكون مخلصاً اخلاقياً ساخراً متافيزيقياً بعض الشيء ، تقليدياً في الشكل ، انتقائياً نوعاً ما ، أعني انه وإن كان اصيلا في اسلوبه ففيه تستبين مؤثرات مستمـــدة من ييتس واليوت وتيت . وهو شاعر مقل حتى ان ديوانه الثـــاني لا يحتوي الا تسع قصائد نظمت في مدى خمس سنوات، وقد لا يدل هذا على فقر في الالهام أو ضحالة في المقدرة ، وانمـــا قد يكون دليلا على التحرز وحب الكمال والتثبت ، وهذا هو شأنه في الدراسة والنقد ، فقد اعلن انه بسبيل تأليف كتاب عن هنري آدمز ؛ ومضت حقبة كاملة من الزمن دون إن يصدر الكتاب .

وبعد ان اصدر بلاكمور كتـــابه « ثمن العظمة » ١٩٤٠ نشر اثنتي عشرة مقالة كبرى وعدداً من المراجعات وهي تكفي لكتاب ثالث وتزيد ، ومن الحق ان يسمى هذا الكتاب المرتقب « الخيال الرمزي » ومن تلك المقـــالات ثلاث تدور حول هنري آدمز وهي قطع من الكتـــاب المزمع إنجازه او اضافات منبثقة عنه . ومنها ثماني قطع تلتزم بدراسة النصوص على وجه محدد وهي تشبه نقداته السابقة للنصوص وهذه هي :

(١) بين الاسطورة والفلسفة ـ قطع من ييتس ، نشرت بمجلة الجنوب العدد الخاص بييتس ، شتاء ١٩٤٢ « دراسة دقيقة لبضـــع من قصائد ييتس .

(٢) النبع المقدس ـ وهي تفسير لأحد كتب جيمس ، أساء النـــاس فهمه ، في مجلة كينيون خريف ١٩٤٢ || تفسير له على أساس من قصص جيمس المتعلقة بالأشباح .

(٣) ثورة الطيبة ـ الأبله عنـــد دستويفسكي بمجلة Accent خريف ١٩٤٢ || دراسة اشتقاقية لكلمة ابله ، ودراسة للتخطيطات الثمانية التي رسمها دوستويفسكي للكتاب

(٤) الجريمة والعقاب ـ دراسة في قصة دستويفسكي ، بمجلة Chimera شتاء ١٩٤٣ || كشف اخلاقي

(٥) انجذاب صـــاف ـ مراجعة لكتـــابين من تأليف ولاس ستيفنز بمجلة Partisan ، أيار ـــ حزيران ١٩٤٣ || تتبع للمعاني المجازية عند ستيفنز .

(٦) In the Country of the Blue دراسة تبين كيـــف يعـــالج جيمس أمر العلاقة بين الفنان والمجتمع ؛ في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون خريف ١٩٤٣ || مقارنة بين معالجة جيمس لهذا الموضوع وبين ما يفعله جويس وجيد في مثله .

(٧) ملحوظة عن عزرا بونـــد ، اعادة نظر في شعر بونـــد ؛ بمجلة شعر ، ايلول ١٩٤٦ || تبين صلة شعر بونـــد بشعر بروبرتيوس والموسيقى

(٨) اليهودي يبحث عن ابنه : دراسة لعولس في Virginia Quarterly Review شتـــاء ١٩٤٨ || دراسة للكتاب على اساس من الرمز الديني .

اما سائر مقالاته الكبرى وهي خمس فقد كانت كلهـــا جديدة في منحاها فهي تدور حول مشكلات ادبية عامة لم يباشر القول فيها في كتبه السابقة أو لم يطنب في استيفائها ، وهذه هي :

١ ــ « عادت الفوضى » ، بمجلة الجنوب ، ربيع ١٩٤١ .
٢ ــ « النزعة الانسانية والخيال الرمزي ــ ملاحظ في قراءة ايرفنج بابت من جديد » ؛ بمجلة الجنوب ، خريف ١٩٤١ .
٣ ــ « اللغة من حيث هي اشارات » ، بمجلة Accent ، صيف ١٩٤٣
٤ ــ « اقتصاديات الكاتب الامريكي ــ ملاحظ أولية » ؛ بمجلة سيواني، ربيع ١٩٤٥ .
٥ ــ « ملاحظ في أربع مقولات نقدية » ؛ بمجلة سيواني ، خريف١٩٤٦.

وسأتحدث فيما بعد عن المبادىء النقدية الجمالية الجديدة التي تتضمنهـــا هذه المقالات ، حين اجمل القول في آراء بلاكمور ، اما في هذا المقام فيكفي ان اقول انها على تنوع موضوعاتها تتناول موضوعاً واحداً هو : « قيمة الفن » . فالاولى منها حديث عن مجموعة سخيفة من المقالات في الحضارة والثقافة الامريكية قدّمتها الجمعية الفلسفية الامريكية ، والثانيةعن بابت ، والثالثة محاضرة في برنستون ، والرابعة عرض يستغل فيه الاحصائيات عن تجارة التأليف بأمريكة ، والخامسة محاولة لتصنيف الوسائل الأدبية .

وهناك مراجعات صغيرة مقنعة تحمل طابع المقـــالات الكبيرة بعضها يتناول الشعر وفي احداها يخفق بلاكمور في ادراك ما لشعر روبرت لوول من قيمة وبعضها محاولات في تقويم بعض الجهود النقدية وتوضيحها ، وهي تفضح ضعف بلاكمور في نقد زملائه النقاد ، ففيها مجاملة لبعضهم وتطارح على ارضاء آخرين .

وقد يبدو من هذا العرض أن جهود بلاكمور مبـــددة في نواحي متباعدة ، ولكن برغم هذا المظهر فانها ذاهبة في سياق لانها كلهـا تحوم حول مبدأين حافظ عليهما من أول عهده بالنقد حتى النهاية وهما : النقد يبذل الجهد ، والقيمة العالية للفن .

على ان المناسبات هي التي كانت تستثير جهود بلاكمور وتحفزه الى

العمل ، فاذا طلب اليه ان يكتب مقالة استجاب الى ذلك ، ومقالتاه عن هاردي وييتس كتبتا للعددين المخصصين من مجلة الجنوب لهذين الاديبين ، كما ان مقالته عن جيمس أعدت لتنشر في العدد الخاص بجيمس من مجلة كينيون ، ومقالته الاولى عن النزعة الانسانية كتبت لتنشر في مجموعة خاصة بدراسة عيوب هذا المذهب . وهناك عدد آخر من المقالات كتبت استجابة لبعض المناسبات او بطلب من القائمين على تحرير الصحف . واستجوبته صحيفة Partisan في مرتين ، أجاب في الاولى عن سبعة أسئلة في الأدب الامريكي ١٩٣٩ وعلق على مقال لاليوت في الثانيـة ، ١٩٤٤ . وانتهز الفرصة في المرة الاولى ليرسم مخططاً لمبادئه النقديـة ، وانتهز الفرصة في الثانية ليكشف عن المضمونات الاجتماعية واللاهوتية في تلك المبادىء كأنما كان يتم استجواباته الاولى رغم مضي خمس سنوات عليهـا . اما حين طلب اليه ان يكتب في النزعة الانسانية فقد انتهز الفرصة ليحطم اصحاب تلك النزعة بالنص على مبدأيه الكبيرين وهما : ان اتساع المعرفة في اي موضوع امر ضروري ، وان كل فن ونقد صحيح فلا بد من ان يتوفر لهما نفاذ البصيرة وقوة الخيال والنظام .

ولم يتورط بلاكمور في المجادلات العنيفة الا قليلا ، ولم يكن في هذا القليل يهاجم الاشخاص ، ولكنـه كان دائماً يوجه هجومه الى الافكار والمبادىء . ويبدو انه ينفر من غمز الاشخاص أو من التباري في الهراش والنطاح مما يسميه الناس مجادلات أدبيـة . ومرة راجع بلاكمور بمجلة « الامة » ١٩٣٦ روبرت فروست ، فانبرى برنارد دي فوتو للرد عليه لانه من اتباع فروست ورماه بالحمق ، فلم يرد عليه بلاكمور ، فيما اعرف . وقد هاجمه هوارد ممفورد جونز سنة ١٩٤١ هجوماً الطف فلم يرد عليـه ايضاً فيما اعلم . واندفع الى مهاجمته مشتطاً متحانقاً كلٌ من الفرد كازين وهاري ليفن فما اعلم انه رد عليهما . ووصف غرانفل هكس نقده بانه

« يشبه مراوغات اللاعبين الماهرين » فراجع بلاكمور كتابه « الموروث العظيم » بمجلة « الكلب والنفير » (وأدرج المراجعة من بعد في كتابه « مزدوجات ») وتوصل في تلك المراجعة الى تحطيم جميل كامل حين بين الفكرة الاساسية في الماركسية ومدى اصابة هكس في تطبيقها ، واقتبس في آخر المراجعة جملة هكس التي قالها فيه بسخرية بارعة ودون تعليق .

ولقد بين بلاكسور ان ناقداً ديالكتيكياً آخر لو تناول الماركسية معتمداً على الاستقصاء في جمع مواده العلمية لوجد فيها نظاماً اقتصاديا رصيناً ، ولكن هكس فقير في اطلاعه على الادب الامريكي . وفي اثناء المراجعة نقد مواطن الضعف في النقد الماركسي بحدة ، وكما هي عادته اكد القيم التي لا يفتأ يعمل على اساسها وهي التكثير والشك والفهم التخيلي لموقف الانسان .

ولو اردنا ان نستعير تشبيهاً نوضح به نقد بلاكمور لقلنا : إنه يشبه صورة الساحر على المسرح وهو يقطع امرأة نصفين . ويخيل للمشاهد اثناء ذلك انها قطعت حقاً ، ثم اذا بها تنهض بعد قليل كاملة سليمة لم يصبها اذى وهي تنحني للرد على تحية الجماهير . يقول بلاكمور : « ان التحليل في هذه المواطن لا يعمق الحز والقطع بل انه لا يقطع ابداً ؛ انه يميز الخصائص والجزئيات فحسب ، ولا بد من ان ترى الخصائص والجزئيات مرة اخرى في اماكنها الطبيعية قبل ان يؤتي الجهد ثمراته » . ثم يبين التشبيه على نحو اوضح في موضع آخر فيقول :

« اي شيء هو هذا (النقد) الا انه تجزئة ، لا لكي نحنط هذه البقايا المجزأة ، بل لكي نفهم عقلياً حركة الاجزاء والعلاقة فيما بينها في الجسم الحي الذي نحبه . فمثل هذه التجزئة اذن خيالية ، تدركها العين والفكر وحدهما ، ولكنها تُجَلّي معرفتنا دون ان تحدث في ذلك الجسم

خدشاً واحداً » .

وهو يؤكد ان النقد وإن كان كحد الموسى فانه على التحقيق لا يمسّ الشعر نفسه بسوء ، ومن الطريف أن نجد هذا التشبيه نفسه – اعني التجزئة التي لا تفصل في الحقيقة جزءاً من جزء – موجوداً عند برادلي في مقدمته على كتاب « المأساة الشيكسبيرية » . وبما ان بلاكور يعتقد أن التقطيع خيالي لا حسّي مادي فانه يستمد تصوراته عن النقد من النور لا من عملية القطع . فالنقد عنده « تنوير » . ويقول : دعنا نكحل ابصارنا بأنوار افلاطون ... الخ . أو يقول : وبذا يصبح الوضوع الشعريّ « متجلياً » أو هذه الكلمة « تجلو » أو هذه العبارة « تنير » وهلم جرا .

ولبلاكمور مقالة واحدة في « عمل الناقد » مدرجة في كتابه « مزدوجات » ، غير انه تحدث عن النقد في مواضع كثيرة من كتاباته . واذا جمعت اقواله معاً وجدتها ترتكز حول مبدأ نقدي واحد ، محوره تشبيه التجزئة الخيالية ، وتشبيه النور ، والنص على الثمن والمسئولية والسخرية والخيال والصناعة الفنية . وقال في تعريف النقد : « انه حديث رسمي يقوله احد « الهواة » وأكد « ان كل مباشرة عقلية فانها صالحة للأدب ومن الممكن ان نسميها نقداً إذا هي تركزت حول اي نقطة من الاثر الادبي نفسه » . غير انه اضاف منبهاً : « ان نقد النقاد يذهب بنا في شعاب كثيرة وينتهي كلٌّ منا حيث بدأ ، الى تقبيل بقرتنا المحبوبة دونما أدنى شهوة لذلك » ويزيد الى ذلك قوله :

بعض النقاد يخلقون عملا فنياً جديداً ، وبعضهم علماء نفسيون وبعضهم متصوفة وآخرون سياسيون ومصلحون وثمة قليل من الفلاسفة ومن النقاد الادبيين . ومن الممكن للمرء ان يكتب عن الفن من جميع هذه الزوايا ولكن لا نسمي ما يكتب نقداً الا ان صدر عن آخر فريقيْن – الفلاسفة ونقاد

الادب ـ ... وليس بين انواع النقد الدخيلة والادب الا
علاقة احصائية او مورفولوجية ، كالعلاقة بين صنعة العاج
ولعبة الشطرنج .

واحياناً يكون بلاكمور شديد التواضع في نظرته الى مهمة النقد كأن يقول : « نستطيع ان نَفْصِلَ جانباً بعض الافكار التي نسمّيها اساسية ، ونتخذها عوناً مسعفاً على القراءة الجيدة ، نسميها اساسية وان كنا نعني ان فصلها وتنحيتها أمر ممكن فحسب » . او يقول :

بقي ما يحتاجه النقد الادبي من جهد اعني جمع الحقائق
المتصلة بالآثار الأدبية والتعليق على ما في تلك الآثار من تدبير
وصنعة فنية وتقنيات ، هذا هو الجهد الذي يستحق ان يبذل
ما دام يدخل القارىء الى حومة تلك الآثار .

وعلى الرغم من هذا التواضع فان قواعده عن « الناقد الجيد » لا تزال تدلنا على الصعوبة والندرة في اجادة التطبيق وعلى مقدار ما يعتقده في تلك القواعد من قيمة واهمية اصيلة في تطبيقها على الفنون حتى على اعظمها ؛ ولذلك يقول :

الناقد الجيد يجنب نقده ان يصبح متحيزاً او نابعاً
من غرائزه ، كما ان جهد فهمه دائماً محدد لا طائش ، محدد
ذو نوعية كالفن الذي يحاول فحصه وتفهمه ... وهو يلحظ
الحقائق ويبتهج لادراك الفروق وتمييزها ، ويجب ان يبقى ما
يتفحصه تحت اضواء موضحة ، سهلا لمن يحب ان يباشره
من بعده ، لكن دون تغيير في حقيقته وذاته .

ولقد كان بلاكمور يلح دائماً على عظم قيمة الفن ولكنه في انتاجه الاخير قد اوغل في هذا الموضوع حتى كأنه اصبح يتخذ الفن ديناً دنيوياً مثل جيمس او جويس . ولو سمعت احداً يقول : « في الفن كل القيم »

لما كان ذلك الا جيمس او بلاكمور ، وتكون القيم في الفن – حسب رأيهما – على ضربين : في ان الفن يعبر عن القيم وفي ان الفن هو نفسه تلك القيم . وجاءت مع هذا التقديس للفن نزعة جديدة نحو الفن تكاد تكون صوفية ، اعني ان كل ما يقوله كتاب من الكتب الادبية يصبح لدى بلاكمور حرفياً ، حدث كل ما فيه من احداث ، فالتقى فيه فلان بفلان على التحقيق ، اي تصبح للكتاب حياة مستقلة وارادة ذاتية ، وهو يتحدث عن هذا الكتاب او عن تلك القصيدة كأنما يتحدث عن شيء دبت فيه الحياة واصبح له كيان ووجود .

وصاحب هذا الايمان ايمان آخر بالثلاثيات بعد المزدوجات الثنائية ؛ كان بلاكمور من قبل يكثر من ذكر الثنائيات كأن يقول : « رأيي في هذا الاثر الفني مزدوج ثنائي ؛ « فائدة هذا النوع من الاقبال على الدراسة مزدوجة » فلما كتب عن دستويفسكي تحولت المزدوجات الى ثلاثيات : ففي الصفحة الاولى من مقاله عن « الابله » تجده يقول : « في هذا الكتاب الكامل اذن مسرحية ثنائية لا بل ثلاثية ، ثم يختم مقاله بالحديث عن الكتاب في مناسيب ثلاثة : العقلي والسردي والتخيلي . وفي الفقرة الاولى من مقاله عن « الجريمة والعقاب » يعلن ان للقصة « ثلاثة انواع من المغزى » ولا بد للقارىء من ان يعيد بناء الثلاثة من طريق التحليل . ثم هو يلمح في مراجعته عن ولاس ستيفنز ان لدى ستيفنز ثالوثاً يتمثل في اتخاذ ثلاث مراحل ، وفي احتواء كل دورة من شعره على ثلاثة ابيات ولذلك يقول :

> الثالوث هو الشكل الوحيد المقبول من الوحدة . وأنا اعتقد ان ضروب المهارة في الخيال ، التي بها تدخل الافكار والاستبصارات والاعمال في نطاق الشعر ، فانها تؤتي خير ثمراتها اذا اختارت موضوعاً او فكرة مثلثة . ذلك لان التثنية

غير كافيـــة إلا اذا تمخضت عن ثالث . فالحرب والسلام يحتاجان مظهراً ثالثاً مثلما يحتاج السائل والثلج بخاراً ، مثلمـــا تحتاج الجنة والنار مكاناً ثالثاً يسمى « الأعراف » . من الازدواج يجيء التولد ، وهذه هي طبيعة العقل الخلاق .

اما المصطلح الذي أخذ يكثر من استعماله في تلك المرحلة ، فانه يضم كلمتي « الخيال » و « الخيال الرمزي » ؛ اما « العقل » فقـــد احتل منزلة دنيا . فمثلا يقول : الوحدة عند بيتس وحدة « تخيلية » نتجت عن « قوة تخيلية عظيمة قادرة على التعميم » أو : « الخيال واعني به خيال الفنان يعلو على المخاوف والمغريات » أو : « الخيال لا العقل حسنة من حسنـــات الفهم » العقل يأثم والخيال يكفر الاثام ؛ « حركات العقل عارضة متقطعة » اما الخيال « فهو مستمر وهو ارادة الاشياء » ؛ والفنان يخلق قيماً أخلاقية « من الواقعي بعون من الخيال » . و « الخيال في النهاية هو المقنع الوحيد » وهلم جراً ؛ وهذه أمثلة منتزعة من مقالات عديدة مختلفة .

ويتصل بفكرته عن الخيال ، نقده لبابت واصحاب النزعة الانسانية ؛ فأخطاؤهم في رأيه تنشأ من « انحلال الخيال المسيحي ، ومن خلو الخيـــال الديني من اي وصف » وان ذلك لا علاج له الا باتخـــاذ « الخيـــال الرمزي » فهو يمثل « النعمة الكبرى » واذا شئنا استبقاء النزعة الانسانيـــة وجب ان نمزج بين عناصرها وهـــذا الخيال الرمزي . بل ان بلاكمور يقترح في المناهج التي تقرر في برنستون ان تكون قادرة على ان توجد في الطلبة « تكاملا تخيلياً » . وقـــال في محاضرة له عن بروكس آدمز : ان بروكس قد نضج لانه تحول من القانون التاريخي المطلق وصرامته الى قوة تخيلية مدركة للتاريخ ادراكاً عاماً كلياً . وفي مقاله « ملاحظ في أربـــع مقولات في النقـــد » تجده جعل رابعة المقولات وأسماها ، هي « الخيال الرمزي » ، وان « الرمز » هو الذي يستشف من « الواقعي » فهو

« الحقيقي » بلا جدال . وفي ذلك يقول :

الكتابة التي تستمد كيـانها وتظل كذلك ابداً وتقف عند ذلك الحد يمكن ان تسمى تجربة في نطاق الواقع . اما الكتابة التي تخلق اي توجد شيئاً وراء الحد الذي بلغته الكتابة الاولى فقد تسمى رمزاً . هي رمز لا بنسبة ما قيل وما قرر ، وانما بنسبة ما لم يقل وما لم يمكن قوله ، او بنسبة ما وراء الحدود التي بلغتها الكتابة الاولى من كون ذي استقلال وكيان ذاتي . فالرمز هو ادق معنى ممكن ، ان نظرنا الى العامـل الذي حرك الكلمات وما احدثته هذه الكلمات حينما تحركت . والرمز لا يرمز لشيء معروف من قبل ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف واذا رمز الرمز الى شيء سوى استمراره الذاتي فهو يرمز الى ما في دخيلة القارىء لكي يمكنه من ان يميزه ويجلي به تجربته ، مثلما ان المعنى الذي يشير اليه الرمز يجلي المسارب في احساس القـارىء بنفسه ، في تلك اللحظة نفسها .

هذا هو إذن بلاكمور : يقدر الفن والخيال الرمزي تقديراً رفيعاً حتى يكاد يكون صوفياً في موقفـه ، وبوحي من مضمونات هـذا الموقف نستطيع ان نلخص ما أداه بلاكمور في النقد وأن نقدره فنقول : ان نقده في احدى ناحيتيه غال ثمين ، تعاظمي ، لا مساس له بالحياة ، أي هو بعبارة اخرى : « نقد هواة » ومن السهل علينا ان نجد الشواهـد على تهمة « الهواية » في هذا النقد . أما تعاظمه المتعالي فيتبدى لنا من قوله مثلاً : ان حضارتنا الشعبية قد نجحت في ان تنتج أدباً بلا مقاييس وان امريكة تعاني لانه « ليس فيها طبقة مسيطرة في المجتمع تستطيع ان تضع للفهم الجمالي والتعبير عن الحياة الانسانية قيمة رفيعة » وأن « سير الجماهير

نحو الديموقراطية اذا استمر مروره على هذا المنوال فانه سيجعل رغبة الفنان واهتمامه أمراً غير محتمل أو غير شامل أو بعيداً لا وصول اليـــه » . بل ان ميله الى مجرد التجربة وتردد المرتاب الحذر ليجعل نقده مبرماً مضجراً كأن يقول مثلا : « تحاول هذه المقالة ان تقترب من هرمان ملفل بحذر وتتأنى الى ذلك متسللة من وراء موقفه المتثبت الرائق ــ أي شيء كان ذلك الموقف ــ في الأدب الامريكي ــ أي شيء كـــان ذلك المسمى أدبـــاً امريكياً » . ودقته تبلغ حد التعسف المرهق حين لا يتحـــدث مثلا عن افلاطون بل عن افلاطون في « مرحلته الاولى » ولا عن فواتح هنري جيمس بل عن « فواتحه النقدية » ولا عن قصائـــد توماس هاردي بل عن « مقطعاته وقصائده القصيرة » ولا عن شعر ييتس بل عن « آخر ما انتجه من شعر » . ويقول في فاتحة كلامه عن آخر ما انتجه ييتس من شعر : « آخر ما انتجه ييتس شعر عظيم حقاً في نوعـــه ، متنوع كثيراً في نوعـــه ايضاً ، فهو يستحق دراسة خاصة ولكنهـــا لن تكون الدراسة الوحيدة ، وكذلك لن تكون هي الدراسة الكاملة » .

واعجابه بالمرهف يصده احياناً عن ان يتذوق ما لم يكن نصيبه من الارهاف بالغاً ، كعجزه عن ان يتـــذوق بعض النواحي في ملفل ، فهو يجتاز تلك النواحي بقوله : انه يفضل جيمس ، وكعجزه عن ان يستسيغ شعر وليم كارلوس وليمز . واذا حاكى هو جيمس في اسلوبه لم يستطع ان ينتحل قوة اسلوب جيمس وحذاقته بل يحاكي جمله المتقطعـــة المترددة فيتعب القارىء بالمعترضات وكثرة الفواصل . وهو يعيد احياناً كتابة مـــا ينقده من شعر بدلا من ان يحلله . وآخر مظهر من مظاهر « الهواية » عنده انه لم يؤلف كتاباً في النقد ، واكتفى بكتابة المراجعات والمقالات التي تثيرها المناسبات .

ولكن عيوب بلاكمور تقابلها حسنات ترجح بها ــ **وتلك هي الناحية**

الثانية — فيما يرجع بالتعاظم المتعالي اصراره على المسؤولية الاجتماعية لدى الفنان والمهمة الاجتماعية التي يؤديها كل من الفن والنقد. ويقابل «غلاء» نقده ذلك التواضع العاري الذي عبّر عنه اجلى تعبير في قوله: «اعتقد ان قلة جمهوري انما ترجع الى نقائصي في الاسلوب والاحساس والافق، ولست أجد من حقي ان اشكو او اتذمر من هـذا الوضع». وهو يقول في موضع آخر:

> علينا ان نغامر بحـذر في استعمال اي مبدأ قـد يبدو مناسباً او مسعفـاً في تجـاوز الفجوات، ولست انصّ على الحذر الا في الاستعمال فانه يجب ان يكون مؤقتاً تأملياً دراميا. وان ثمرة التواضع لا تأتي الا بعد سلسلة طويلة من اعتياده؛ والدعوة الى التواضع معناهـا عـدم النفور من الاقرار بالجهل.

ولا يوازي هذا التردد وعدم الحسم الا ثقته الحاسمة في القيمة المطلقة للفن والخيال الانساني، ولذلك تسمعه يقول في نفس المقال الذي اقتبسنا منه العبارة السابقة:

> إن الفنون تخدم غايات تقع وراء تلك الفنون، وهي غايات الاشياء التي تحكيها او تعبر عنها حين تحكيها او تعبر عنها بمعزل عن التيار الكبير الذي يمنح تلك الفنون نظامهـا ومعناها وقيمتها. فاذا انكر منكر تلك الغايات فكأنما انكر ان المنشار مجعول لقطع الخشب، وانه يجب ان يظل معلقاً لئلا ينقص النشر من قدره.

ويمتاز بلاكمور وامبسون بانهما اكثر قراء الشعر تدقيقـاً، وانهما قد تخصصا في هذه الناحية تخصصاً خرج الى الغلو وجاوز طوره (وهذا قد يرجع بالهواية عند بلاكمور) وان استاذيهما — بيرك ورتشاردز — قـد

شغلا نفسيهما بالتفريعات الناجمة عن نظرياتهما حتى عجزا عن ان يوليـا النصوص الشعرية قسطاً صالحاً من وقتهما . اما شغف بلاكمور بالمرهف فانه يوازيه ميل متزايد عنـده الى قبول ما هو غير مرهف كاستساغته التدني عند دستويفسكي والخشونة لدى ييتس وهـذان يعدلان الذوق المرهف لدى كل من جيمس وآدمز . بل من صور الابتعاد عن المرهف تحول السخرية عند بلاكمور الى نوع من الفكاهة في احدث ما انتجه . قابل بين هذه الدعابة الاكاديمية المجتلبة :

« ها هنا لا يصرخ السيد منسون قائلا مهابهاراتا ولا حتى مهابراكادبرا؛ انه يكبح نفسه عن ذلك ويلتزم بصرخـات أقل رنيناً لانه يتحدث عن النقـاد فيقول بابت ! آرنولد آرنولد !.. » (١٩٣٠)

وبين قوله وهو هزلٌ عميق :

« إلا ان السيد كيدر يسير في وجهة مخالفة ، فهو يسقط الفلسفة من حسابه إهمالا ليس إلا ، لانه لم يمارسها . وانك لتشعر وانت تقرؤه ان لو ذكّره بهـا احد في دور مبكر ، يوم كان يستجمع معارفه وثقافته ، لملأ بها اوراقه وصحفه » .

او قوله في نقد الصور المرفقة بطبعة « الملاح القديم » :

« انك لا ترى الا رؤوسها كأنهـا مثـل غطاء الرادياتور الممثل بالنحت في عـام ١٩٣٤ او صور المنفيين العائـدين . امـا طائر البطروس فهو مستعجل ليتحول الى بطة جالسة وقـد افلح في ذلك . »

هذا وان نظم الشعر قد جعل بلاكمور يحاول ان يعيد كتابة القصيدة بدلا من ان ينقدها ، ولكنه افاده ايضاً اذ منحه ذوقاً لا يكاد يخطىء (باستثناء هنات قليلة) ولذلك تجده حينما راجع تسعة شعراء سنة ١٩٣٧

استخرج من بينهم بذوقه الثـاقب كلاً من أيكن وستيفنز ونفي هسان وماسترز وساندبرغ وبروكوش وغيرهم ، ثم عمد الى الاثنين اللذين فضلهما واستخرج من شعرهما افضله واجوده . كذلك فان الشعر منحه القدرة أو قل الشجاعة على ان يميز في الادباء العظام امثـال بيتس ودستويفسكي « ما يملأون به الفراغ » ، اي يتركون القلم يكتب رجاء ان ينبثق شيء حسن . اما اتهامه بأنه لم يكتب كتباً فالرد عليه ان يقال : ان كتابيه اللذين اصدرهما منظمان يلتفان حول وحدة ملموسة في الفكرة والتطبيق وهما متكاملان كأي كتاب تعده عظيماً في النقد .

ثم نستطيع ان نقول في الجملة ان « الهواية » لم تتلبس به ، وانــه ابتعد عنها قدر ما يبتعد عنها اخلص المتخصصين ولقد قال في مقاله عن « عمل الناقد » :

> ان طريقتي ان صح ان ادعوها كذلك لا تلم بكل شيء بل تترك القارىء وفي يده القصيدة وامامه عمل يؤديه بنفسه ، وكل ما صنعته اني حاولت ان اقدم اليه القصيدة من حيث صلتها بهذه الطريقة التي رسمتها والتي اقتصدت فيها ومنحتها شيئاً من التعويض . وانــني لأتوقع ان ترد طريقتي هذه لمن يستعملها ما اقتصده وتعوض عليه ما فقده .

وهذا مقياس لطريقته النقدية جيد متواضع يجعلنا نقول في الحكم عليه، على اساس من هذا المقياس : انه ألم بكل ما يمكن ان يلم به ، وحقق كل ما يمكن ان يحققه ناقد يجمع العـلم الواسع والكد المضني والالمعية التخيلية والشرف المتواضع . واننا في قولنا هذا كله لا ندعي اننا نكافئه تعويضاً ، او انه كان يجب علينا ان نقتصد في الثناء .

الفصل التاسع

وليم إمبسون

والنقد النوعي

ان ابسط طريقة يعرّف بها التدرج الذي جرى فيه نقد امبسون هي ان يقال فيه : انه انتقل من عناية اولية بما يسميه جون كرو رانسوم « نسيج » الى عناية اولية بما يسميه رانسوم نفسه « بناء » . ووضع القضية بهذا الشكل قد لا يوافق رانسوم الذي كان اتهامه الرئيسي لامبسون عندما عالج آثاره في كتابه « النقد الجديد » هو ان امبسون مغرق في عنايته بالنسيج ، غير ان رانسوم لم يتحدث الا عن كتاب واحد لامبسون هو « سبعة نماذج من الغموض » بينما تم انتقال امبسون الذي نشير اليه في كتابه الثاني « بعض صور من الادب الرعوي » ، وبهذا الكتاب الجديد انتقل امبسون الى حومة « البناء » وتغلغل في مشتملات مصطلح « رعوي » . ومع ان هذا الكتاب اقل رواء واسهاباً في نواحي الغموض وتفرعات المعاني من كتابه الاول ، فأني أود أن أفرده ، على الاقل للغاية التي يعقد لاجلها هذا الفصل ، واعتبره اكبر اسهام قدمه في النقد الحديث .

ان ظهور كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عام ١٩٣٠ لشاب في

عقده الثالث لم يسمع به احد ، كان حدثاً نقدياً كبيراً ، برغم قلة النسخ التي طبعت منه . فقد تجرأ الكتاب على معالجة ما كان دائماً يعدّ نقيصة في الشعر ، أي عدم الدقــة في المعنى ، وعدّه فضيلة الشعر الكبرى ، واعلن ان الغموض قد يقع في سبعة اصناف ، ومضى يصنفها (مع ان عنوانه يشمل صنفاً ثامنــاً ساخراً ، وطريقة تصنيفه توحي بأنواع اخرى لا حصر لها) . وانكى من ذلك كله انــه درس الشعر بطريقة لم ينتهجها شخص من قبــل . حقاً ان امبسون حينما افترض ان الغموض هو لبّ الشعر لم يكن يقرر مبدأ جديداً . فمنذ القرن الثالث او الرابع قبل الميلاد كتب ديمتريوس الذي لا نعرف عنه شيئاً يقول في كتابه « في الاسلوب » On Style : « مثلمــا تجمع الوحوش اضرافها حين تريد ان تنقض ؛ فعلى اللغــة كذلك ان تستجمع نفسها ، كما لو كانت حضباً منطوياً ، لتذخر في ذاتها قوة » . وليست هنالك مسافة بعيدة بين « اللغة المستجمعة » في رأي ديمتريوس وبين قول امبسون « اي ارتبــاط بين العلة والنتيجة ، مهما يكن ضئيلا ، يضفي ظلا على التعبير المباشر » ؛ ويعود ما بين القولين من فرق الى تصميم امبسون على ان يستكشف انواع هذا « الاستجماع » الملتف وضروبه ، فهو يقول :

> إذن فقد يكون للكلمة الواحدة عديد من المعاني المتمايزة ، وعديد من المعاني المرتبط احدها بالآخر ، وعديـد من المعاني التي يحتاج واحدها إلى الآخر ليكمله ، أو عديـد من المعاني تتحد معاً حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة او سياقاً واحداً ؛ وهذا مساق يستمر مطرداً . « فالغموض » معنــاه أنك لا تحسم حسماً فيما تعنيه ، او تقصد إلى ان تعني اشياء عديدة ، وفيه احتمال انك تعني واحــداً او آخر من شيئين ، او تعني كليهما معاً وان الحقيقة الواحدة ذات معاني عدة .

فالغموض عند امبسون نوع من « السخرية المسرحية » يحيط في احد طرفيه بكل مـا في المأساة من كمال ، ويدل في الطرف الثاني على نقص الصنعة الروائية الرديئة . وهو يقرّ بأن « هذه الاساليب قد تستعمل لاتهام الشاعر بانه يحمل آراء مختلطة ، لا لمدح التركيب في نظام فكره » ثم يعلن عن المعيـار الذي يصلح للتمييز بين انـواع الغموض الجيـدة والرديئة فيقول :

يكون الغموض محترماً مـا دام يسند تعقيد الفكر او لطافته او اكتنازه ، او ما دام ندحةً يستغلها الاديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارىء . ثم هو لا يستحق الاحترام ان كان وليـد ضعف او ضحـالة في الفكر ويبهم الامر دون داع ... او عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض بل يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها وذلك ان كان القارىء لا يفهم الافكار التي اختلطت ، وانطبع لديه شيء من عدم الإتساق .

وعلى رغم ذلك يرى امبسون ان الغموض يحتشد على وجه التدقيق في مراكز اعظم التأثير الشعري ، ويولد صفة يسميها هو « التوتر » وقـد نسميها الهزة الشعرية نفسها ، يقول :

اكثر انواع الغموض التي وقفت عندهـا هنا تبدو لي جميلة . واعتقد اني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالامثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفـاء بان تربط جوانبه وتضم عناصره ، وأحب ان اقول هنا — من ثم — ان مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيـام الكيان الكلي للقصيدة ، وانها لا يمكن ان تفسر عند الحديث عن الغموض لانها مكمّلة له . غير ان الحديث عن الغموض

قد يوضح شيئاً كثيراً عنها ، وأقول بخاصة انه إن كان هناك تضادّ فانه يستتبع توتراً وكلما زاد التضادّ كبر التوتر ، فان لم يكن ثمة تضاد فلا بد من طريقة اخرى تنقـل التوتر وتكفل وجوده .

فليس الغموض ، اذن ــ مرضياً بذاته ، ولا هو تفنناً يطلب لذاته ، بل لا بد له من أن ينشأ في كل حال من وقائع الاحوال الخاصة ، وان يجد ما يبرر وجوده من تلك الوقائع ايضاً . فهو على هذا شيء قد يبرر وجوده أهم المواقف وأكثرها امتاعاً .

أما « النماذج السبعة » نفسها فانهـا ــ على تفاوتها ــ تحكمية محض . يقول امبسون : « إن هذه النماذج السبعة التي اقترحها ، لا تعد في نظري هيكلا مناسباً فحسب ، بل اني اهدف بهـا الى أن أصور مراحل من الفوضى الراقية المنطقية » . غير انهـا لم تتجه فحسب من البساطة الى التركيب بل من خصب شعري قليل الى خصب وافر ــ وهـذا شيء لم يعلق عليه امبسون ابداً ــ . وتلك النماذج لا معنى لهـا حين تقف بمعزل عن القرينة ، ولا يدرجهـا امبسون في ثبت واحد ولكني في سبيل ان أعطي فكرة عن السياق ، سأحاول ان انتزعهـا من قرائنها ، وأورد تعريفات امبسون وحدها (هنالك سرد لها مختلف بعض الشيء عما هو هنا ، موجود في كتاب « النقد الجديد » : ١١٩ ، ١٢٠ لكرو رانسوم) ، وهذه هي النماذج السبعة :

١ ــ حين تكون الكلمة او التركيب او المبنى النحوي مؤثراً من عدة أوجه دفعة واحدة مع انه لا يعطي الا حقيقة واحدة .

٢ ــ حين يُجمع معنيـان او اكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف .

٣ ــ حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت

معاً ولا يربط بين الفكرتين الا كونهما متناسبتين في النص .

٤ ـــ حين لا يتفق معنيان او اكثر لعبارة واحدة ولكنهما يجتمعان ليكوّنا حالة عقلية اكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ ـــ حين يستكشف المؤلف فكرته اثناء الكتابة أو لا يستطيع ان يحيط بها في فكره دفعة واحدة ، حتى انه قد يكون هناك ـ مثلا ـ تشبيه لا ينطبق على شيء ما تمام الانطباق ، ولكنه يقع في موقف وسط بين شيئين عندما ينتقل المؤلف من أحد الشيئين الى الآخر .

٦ ـــ حين لا تفيد العبارة شيئاً إما للتكرار او للتضاد أو أو لعدم تناسب العبارات ، فيضطر القارىء ان يخترع عبارات من عنده وهي قابلة ايضاً للتضارب فيما بينها .

٧ ـــ حين يكون معنيا الكلمة ، اي قيمتا الغموض ، هما المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة فتكون النتيجة الكلية هي ان يكشف عن انقسام اساسي في عقل الكاتب .

وامبسون مدين لرتشاردز استاذه في كمبردج بفرضين اساسيين يقومان من وراء كتابه « سبعة نماذج من الغموض » . واولهما ان الشعر في أساسه ـ ان لم يكن فيه كلياً ـ معان تُنْقَل ، والثاني ان معانيه معرضة للتحليل ، شأنها في ذلك شأن اي مظهر آخر من مظاهر التجربة الانسانية أو كما يقول امبسون : « ان الاسباب التي تجعل بيت الشعر يعطي متعة فيما اعتقد ، هي نفس الاسباب القائمة في أي شيء آخر ، وان المرء ليستطيع تقليب تلك الاسباب وإعمال فكره فيها » (وهذا بالطبع في جوهره تعبير عن مبدأ ديوي في « الاستمرار ») . واذا كان رتشاردز يقف وراء الفرضين الكبيرين في ذلك الكتاب ، فان التطبيق كله فيه يتجه الى شيكسبير ، ذلك لان هذا الاديب أعلى من تمرس بالغموض ، لا لأن

أفكاره مضطربة ونصوص رواياته مختلطة – كما يعتقد بعض الدارسين – بل لان فكره وفنه يتميزان بالقوة والتركيب ، فيقرأ امبسون سطراً لشيكسبير قراءة حرفية تماماً بعرضه على كل مستند ممكن قائم وراء كل سطر آخر خطّه ، ملاحظاً « كمية العمل الذي قد يؤديه قارىء شيكسبير من أجله ، وكيف ان سائر آثاره قد تعين القارىء على ان يستخرج أفانين من أي جزء فيها » . وهو ايضاً في الوقت نفسه يقرأ السطر مستعيناً بمجموعة ضخمة من الأشارات الادبية والاخبار التاريخية والبيوغرافية المختزنة في عقله . وهذا مثل نموذجي يكثر اقتباسه يفسر نوع المجاز في بيت من سوناتة جاء فيه : « مرابع الترتيل العارية المهدمة ، حيث كانت تغني العصافير العذبة حتى وقت متأخر » فيقول امبسون في تعليقه :

> ان المقارنة رصينة صحيحة ، لأن امكنة الترتيل المهدمة في الدير هي الامكنة المخصصة للغناء ، لانها تحوي مقاعد يجلس فيها المرتلون صفوفاً ولأنها مصنوعة من خشب ، وهي محفورة في عقد متداخلة وما أشبه ، وقد كانت تحاط بمبنى ساترٍ مُشكّلٍ في شكل غابة ، ويلون بزجاج ملون ، ورسوم كالازاهير والاوراق ، ثم هي الآن قد هجرها الجميع ، الا الجدران الداكنة الملونة بلون الجو الشتائي ، ثم لأن السحر الفاتر النرجسي الذي يوحي به الغلمان المرتلون يتناسب وشعور شيكسبير نحو الموضوعات التي تتناولها اغانيه ، زد على ذلك اسباباً اجتماعية وتاريخية (« أواه لقد نسي الحصان ، لعبتنا المفضلة » وقطع البيورتانيون الاعمدة المكللة بالزهور التي تنصب في أول أيار) ، من الصعب ان نتتبعها اليوم ، ونتحقق من مقاديرها . فهذه الاسباب ، وأسباب اخرى تربط هذا التشبيه بموضعه من السوناتة ، لا بد لها من ان تتضافر

لتمنح البيت جماله . وهناك نوع من الغموض فيه ، لأنا لا نعرف أي هذه الاسباب يجب ان يعلق بالذهن قبل غيره .

لقد وقفنا من قبل عند العلاقة بين طريقة إمبسون والدراسةالشيكسبيرية التقليدية (في الفصل الخاص بكارولاين سبيرجن) ولكن تجليتها في هذا المقام تتسق وهذا الفصل : ففي شرحه للنوع الثاني من الغموض اي وجود معنيين يقصدهما المؤلف (اي ما يسمى التورية المقصودة) يعترف فجأة انه استمد اكثر قراءاته المعقدة ـ الامبسونية على وجه الخصوص ـ لنصوص شيكسبير ، في ذلك الفصل ، من نسخة آردن . فهي القراءات التقليدية التي قال بهـا الدارسون ، وقد استخرجها بطريقة غريبة فحيث يقول الدارس « إما هذا ... أو » محاولا ان يضع قراءة اخرى لدارس آخر الى جنب قراءته ، يجيء امبسون فيقول « كلا هذين ... و » اي يجد كلا المعنيين او كل المعاني المتجادل حولها مشمولة بحق في النص . اما الكلمات الشيكسبيرية الغريبة التي قال الدارسون انها تحريفات مطبعية لا بـد لها من تصويب ، فإن لامبسون حولها ثلاثة فروض ، الاول : ان شيكسبير صحح مخطوطاته وراجعها (على رغم انف كل من همنج وكوندل) فانبهمت قراءتها على الطابع ؛ والثاني : انه عمداً كتب كلمة لا معنى لها تقع بين كلمات عديدة لها معانيها ، مثلما يفعل جويس في « يقظة فينيغان» ليبعث القارىء على التفكير في الكلمات جميعـاً . والثالث : انه ابداً لم يمح ولم يرمّج على شيء كتبه ، فكان يضع الكلمة المقـاربة بدلا من ان يتوقف فيتبدد فكره ، مؤملا ان يعثر على الكلمة الملائمة ذات يوم .

ويزعم امبسون ان دارسي شيكسبـير ، عـلى خـلاف هـذه الفروض وعلى خلاف لاي « فكرة عن كيف كان يكون ذلك العقل الفذ اثناء العمل » يرفضون كل ما ليس بواضح ، ويدّعون انه خطأ مطبعي. ومن ثم يحيلون كثرة المعنى عنده والغموض فيه ، الى معنى واحد بسيط

ويتضاءل بذلك شيكسبير . او يعتمد الدارسون نسخة شيكسبير الاصلية « المسوّدة الاولى » حيث كتب على الورق أو زوّر في ذهنه كلاماً ويصفونه بأنه بسيط واضح جداً ، او يتجه الدارس منهم الى « ان يستمد من ذلك المنبع قصيدة صغيرة يدبجها بنفسه » . اي ان امبسون يعتقد ان المشكلات المحيرة في شعر شيكسبير انما هي — بوجه او بآخر — توريات مقصودة وانواع من الغموض ، وان الدارسين قد انهمكوا - بوجه أو بآخر - في الغائها والقضاء عليها[1] . (ان الاقتراح الوحيد الذي استطيع تقديمه لاي قارىء يرى هذه الافكار مجتلبة من بعيد او تافهة هو ان يقرأ جدل امبسون مع التحليل المسهب المشفوع بست من الصور المقنعة) .

ولعل التحليل المتعلق بشيكسبير هو اكثر شيء ألقاً في الكتاب ولكن ربما كان أقيم ما فيه ، في النهاية ، ملحظ واحد ينبىء عن الطريقة «النوعية»

---

(١) هنالك تعبير نموذجي عن الحيرة المتبرمة التي يواجه بها الدارس الغموض الشعري المتعمد ، موجود في تعليقات روبرت بردجز على الطبعة التي حققها من شعر صديقه هوبكنز . يقول بردجز :

ها هنا إذن مصدر آخر للابهام عند الشاعر وهو انه حين يهدف الى التركيز يغفل الحاجة الى العناية بكيفية وضع الكلمات الغامضة من حيث العلاقات النحوية . فاللغة الانجليزية تكتظ بكلمات لا يتغير شكلها إن كانت اسماً أو صفة أو فعلاً، ومثل هذه الكلمة يجب الا توضع ابداً وضعاً يؤدي الى الشك في أي نوع هي من الكلام ، لأن مثل هذا الغموض أو هذا الشك الموقت يحطم قوة الجملة . أما شاعرنا هذا فانه لا يغفل فحسب أمر هذه الصحة الضرورية بل يبدو انه يرحب بها ويبحث عن التأثير الفني في الفوضى الناجمة عن ذلك، واحياناً يرتب الالفاظ ترتيباً يجعل القارىء، وهو يبحث عن الفعل ، يجد ان لديه اثنين أو ثلاثاً من الكلمات الغامضة ذات المقطع الواحد وان عليه أن يختار إحداها فيقع في شك حول ايها هي الاصلح لتعطيه المعنى الذي يفضله ، ثم بعد ان يقع اختياره على إحداها يظل لديه كلمات ذات مقطع واحد لا يدري في أي مكان من الجملة يضعها . وشاعرنا أيضاً لا يحس بالايحاءات المتنافرة التي تسببها الكلمات العديدة ذات الاصوات المتشابهة فيثير انواعاً اخرى من الغموض والابهام وذلك بضغطه على معاني هذه الكلمات التعسة .

التي انتهجها امبسون اخيراً . فانه في تحليله سداسية * مزدوجة لسدني ، يلحظ ان القوافي الست التي قد اعيدت كل واحدة منها ثلاث عشرة مرة في القصيدة هي « لب لباب الموقف الشعري » .. « وعند هذه الكلمات فحسب يتوقف كل من كلايوس وستريفون في صيحاتهما ، فان هـذه الكلمات تحيط عالمهما » . والذي يعنيه امبسون هو ان شكل « السداسية » نفسه ، بدلا من ان يكون شكلا صعباً ثابتاً يفصل الشاعر المحتوى على قدره كما هي الحال في نقـد رانسوم ، هو لب المحتوى على التدقيق ، وان الشكل هو النزوع نحو الموت في صورة تعبير . « فهذا الشكل لا اتجاه له ولا زخم ، وانما هو يدق ابداً على نفس الابواب دونما جدوى بعويل ونغمة ذات وتيرة واحدة ، واقفـه لا تتحرك ، مهما يكن التنويع في موسيقاه خصباً » . ولو تقدم امبسون خطوة واحـدة لاقترح ان يطلق اسم « سداسية » على اي قصيدة مكتوبة في اي شكل ، وتعالج المأساة برضى رواقي او بنواحٍ غير محتوم . (اي هو نواح على نقيض ما في المرثاة لانه هنالك محتوم) وهذا هو ، على التدقيق ، ما كان لكتابـه الثاني ان يحققه في الشعر « الرعوي » .

وفي كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عدد من امور اخرى قيمة . واوضحها انـه ، صفحة اثر صفحـة ، يحتوي بحق ادق تمرس بالشعر

* السداسية : قصيدة من ست دورات او مقطوعات في كل واحدة ستة اسطر ، وهي غالباً غير مقفاة وانما تعاد فيها الكلمات التي وردت في أواخر ابيات المقطوعة الأولى على النحو التالي :

١ — أ ب ج د هـ و
٢ — و ا هـ ب د ج
٣ — ج و د ا ب هـ
٤ — هـ ج ب و ا د
٥ — د هـ ا ج و ب
٦ — ب د و هـ ج ا

وبقراءته ، واشده امعاناً واسهاباً فيما خطته يد انسان ، اي يحتوي على ثقل جذاب عجيب لا يكاد ينتهي للمشتملات والامكانات اللغوية ، وليس لدينا مجال كاف لاقتباسة طويلة طولا يكشف عن الميزة الصحيحة للكتاب ولكن الفقرة التي تقدمت عن « مرابع الترتيل العارية المهدمة » توحي بنسبة الاسهاب في التحليل لبيت كامل او مقطوعة او قصيدة . وهــذه القراءات لا تعتمد ، فحسب ، تناول تهمة « الغموض » ونشرها راية ينضوي تحتها كل ما يحتاج قراءة دقيقة ، واتخاذها موضوعاً يستحق الثناء بل تعتمد ايضاً على قبول كل ما رفضه الآخرون في البيت كله . واذا كان هناك من سر خاص بامبسون فذلك هو تحويله السالب الى موجب كأنما يقول عنـــد كل موقف : « طيب ، لا بأس . هكذا هي ... وهذا احسن » . فامبسون يضم الى صدره خبـائة شيكسبير الخاصة اي التورية او المواربة اللفظية ، ويعتبرها مركزاً للمعنى لا تبدداً فيه ، ويعشق الخطأ المطبعي ، فهو في نظره ذكيٌ دالٌ ، لانـــه يوحي بمعان خبيئة مدفونة ، وهو يرضى ان يقبل تهمة الشذوذ الجنسي التي رمي بها شيكسبير ويقفز منها تواً الى انشاء علاقة بينها وبين ميله للتورية : « لذة مؤنثة في الانقياد الى سحر اللغة المنيم » . وهو يواجه ، بصراحة ، التصوير الحسي المروع في الشعر الديني المتافيزيقي ـــ مثـــل الذي قاله كراشو عن طهارة القديسة تريزا في تلك الصورة الدفينـــة عن الجماع او صورته التي قال فيها ان جرح المسيح "حلمة" دامية « لا بد للأم العذراء ان ترضع ـــ عندها ـــ الابن » ، ودراسته لهذا التصوير مثل جميل على النوع السابع من الغموض .

ويتقبل امبسون ، لاغراض سقراطية المنزع ، جميع التهم التي يمكن ان توجه الى طريقته ، فيقول في موضع من كتابه : « ان عادة البحث عن الغموض تقود بسرعة الى الهلاس ، مثلما تمرن نفسك على ان تسمع دائماً

ساعة تدق » ، ويقول في موضع آخر : « ان الاحجية الادبية متعبة ، وهذه المعاني لا تستحق ان تنقب عنها الا ان كانت مبثوثة ذائبة في تضاعيف القصيدة ؛ وقد يقول كثير من الناس انها لا يمكن ان تذوب ، وان السوناتة اللطيفة الرشيقة يجب ان لا تقتضينا هذا القدر من الشرح ، مهما يكن حظها من الاشارات والمشاعر التي قد يكون شيكسبير – ان صح هذا كله – أودعها فيها ، دون ان يستطيع توضيح ما في ذهنه بدقة » .

(وجوابه على هذا النقد النظري الذكي العاقل هو ان يقول « وقد يعترض المرء ، ... وقد يعتذر المرء ... وقد يقال بقوة وجرأة ... ») . اما الاتهام الكبير الآخر وهو ان التحليل يشوّه الجمال (انظر موقف بلاكمور في مواجهة مجاز يصور امرأة تشطر نصفين ، فانه مواجهة للشيء نفسه) فان امبسون يقره بغلظة وجفاء حين يقول :

> ان النقاد ، وهم في هذه المسألة « كالكلاب العاوية » ، نوعان : فريق يقنأون ما في انفسهم بتشمم زهرة الجمال ، وفريق أكثر نهماً من الاولين وهم الذين يجرّحونها بكثرة التقليب . ولا بد لي من ان اعترف بانني اطمح الى ان أعد في الفريق الثاني ، فان الجمال المصمت الذي لا يجد تفسيراً وتعليلا يثير اعصابي ويدفعني الى تجريحه وتخديشه بالتقليب ، وقد يصح القول بان جذور الجمال يجب ان لا تدنس ، ولكني أرى انه لمن العجرفية ان يظن الناقد المتذوق انه يستطيع ذلك ، بقليل من التجميش ، ان شاء ذلك » .

وقد باين إمبسون بصراحة طريق الناقد « المتذوق » وتميز ناقداً « تحليلياً » ، واحياناً يكتب كأنما يعتبر نفسه ، على الحقيقة ، النوع الثاني من الكلاب ، اعمى عن التذوق ، وعن اللامحدود في الشعر ، ومن ذلك انه يفتخر في احد المواضع بانه استطاع ان يحول شيئاً « سحرياً » بالتحليل

الى شيء « محسوس » . وعلى رغم هذا كله فان امبسون قد حدد فرضيات طريقته بأوضح مما فعل اي ناقد آخر ــ على وجه الاجمال ــ وهذه الفرضيات تهدف في النهاية الى التذوق ، غير انه تذوق يتم من خلال الفهم ، كتب يقول :

> حين أنحل التحليل كل هذه الخصائص ابدو وكأنما سلكت نفسي في الدائرة « العلمية » من دوائر النقد الادبي وبالتفسيرات « السيكولوجية » لكل شيء ، وبالاعمدة التي تتحدث عن معامل الحساسية عند القراء . وبين النقاد نوع من النظام الحزبي آخذ بالتكون . وسيقال في النقاد الذين لا يعتنقون مبدأ الصدق وحده ولا مبدأ الجمال وحده انهم متفلبون متنقلون ، اما الخير ، ذلك العضو الثالث في تلك « الثلاثية » المتماسكة ، فانه لم يعد يقرن الا بالصدق ، حتى انه ليتوقع من الجماليين ان يظهروا قلة اكتراث بالمبادىء التي يؤسسون عليها في الحقيقة (او هذا ما يجب ان يفترضه المرء) حياتهم .

وفي الوقت نفسه نجده صريحاً واضحاً حول المدى التجريبي وحول المحدودية النهائية ، التي تشتمل عليها طريقته ، يقول :

> حين يرغب الناقد في تطبيق التحليل الكلامي على الشعر فان موقفه يشبه موقف العالم الذي يرغب في ان يطبق مبدأ الحتمية على الكون ، فقد لا يكون مبدؤه منطبقاً في كل ناحية ، ثم هب انه انطبق تماماً فانه لا يفسر كل شيء ، ولكنه لا بد له من افتراض صحة انطباقه ، حيث يعمل ، ما دام يريد ان يؤدي عملا ، وان يفسر به ما يحاول ان يفسره .

ولا يدرك الى اي مدى يبدو المبدأ صواباً ــ منطبقاً تماماً ــ والى اي مدى يساعد في التفسير ، إلا قارىء كتاب « سبعة نماذج من الغموض » .

اما الكتاب الثاني « بعض صور من الأدب الرعوي » (وقد نشر في

هذا البلد سنة ١٩٣٨ بعنوان « الشعر الانجليزي الرعوي ») فقــد ظهر بانجلترة عام ١٩٣٥ ، ولما كنا سنتحدث عنه بشيء من الاسهاب فيما يلي ، فانا لا نحتاج هنا إلا ان نلحظ انه استمرار لجميع مظاهر « النماذج السبعة » وانه مضى طلقاً بعده في القراءة الدقيقة لنواحي الغموض وزاد عدداً من التحسينات والتوثيقات . وقد تركز هذا الكتاب الثاني على « النوع » اي على نوع من الشعر سمــاه امبسون « الرعوي » ، واستخلصه من مظاهره الاسلوبية ، وجعله شكلا وحوّله الى منحى شعري موجود في انواع من الأدب شديدة التباين فيما بينها وحسبك بهذا موقفاً ساخراً معقداً وبذلك حطّم امبسون الضدين النقديين الباليين ، وهما « الشكل » و « المضمون » حتى في شكلهما المصطنــع التقليدي من اجل غايات تحليلية ، وانتحى في مكانهما نحواً نقدياً ينكر ان الاثنين كيانان منفصلان ، وعالج مــا اعتاد الناس تسميته « شكلا » على انه محتوي ، والعكس بالعكس . وقد كان منهاجه جشطالتياً ، دون ان يقرر ذلك ، في نظرته الى كلّ القصيدة ، اما المصطلح « رعوي » فقد استعمله مبدأ عضوياً ديناميا ، ومدّ في مفهوم « الغموض » ووسعه حتى اصبح آلية نقدية يعالج بها الاثر الفني كله ، لا مواطن الالتواء فيه .

ومنذ ان كتب امبسون « بعض صور من الادب الرعوي » انشغل بما لا احدّه ، فلم يظهر له او عنه شيء من عهدئذ ؛ على الاقل في اميركة[٢] .

---

(٢) حوالي عام ١٩٣٦ نشر امبسون وجورج غاريت كراسة تباع بشلن عنوانها « جولة حول شيكسبير » Shakespeare Survey ولم استطع ان ارى نسخة منها الا بعد ان طبع هذا الفصل على الالة الكاتبة ، وكل ما استطيع اثباته هنا هو ان الكراسة تحوي مقالين لامبسون وهما « خير سياسة » دراسة لعطيل من خلال نواحي الغموض المبثوثة هنــا وهناك في كلمة « شريف » والثاني « كلب تيمون » وهو كشف عن الصور المتصلة بالكلب في رواية « تيمون الاثيني » وهو نقد التبسيطات المفرقة التي اعتمدتها الانسة سبيرجن . ومعها فذلكة متحذلقة ــ وربما تميسة ــ لغاريت، عنوانها « بروسبرو ذلك المقامر النصاب » تبين ان بروسبرو هو وغد رواية «العاصفة» .

وفي سنة ١٩٣٧ كتب مراجعات في مجـلة « كريتريون » ، من بينهـا مراجعة عن رتشاردز وانهمك في جدل ادبي مرير على صفحات مجـلة « شعر » (شيكاغو) مع جيوفري جرجسون محرر مجلة « الشعر الجديد » ـ كتب جرجسون « رسالة لندنية » ينقد فيها موت النشاط الادبي الانجليزي حينئذ فكتب إمبسون « رسالة لندنية » يجيبه ، وينقد موت ادراك الادب عند جرجسون ، فردّ عليه هذا بسيل من السبّ والقدح وانهى امبسون الجدل بتحقير عام صبّه على جرجسون ، ولم يكن في ذلك الجدل مـا يسهم بشيء في النقد . ثم سافر امبسون بعد ذلك في وقت ما من عام ١٩٣٧ الى الصين ليدرّس هنالك (وكان في اليابان سنة ١٩٣٣) وبقي في الشرق سنتين فلما نشبت الحرب عام ١٩٣٩ رجع الى انجلترة وتلبث قليلا في الولايات المتحدة .

وكان امبسون طوال كل هذا الوقت يجرب ان يبرز في شعره الامتداد الساخر للانواع الشكلية ، شبيهاً لما صنعه في النوع « الرعوي » . واول مجلد شعري له كان يحتوي استعمالين « جادين » لشكل القصيدة الريفية * Villanelle يتفاوتان في نجاحها . وفي مجلة كريتريون ، عدد ايار (مايو) ١٩٣٧ نشر قصيدة ريفية ناجحة تماماً عنونها فيا بعد باسم « تواريخ مفقودة » وفيهـا اختلط الشكل الوتيري الجافي ـ كما هي الحال في « سداسية » سدني ـ بالفكرة الفلسفية التي يراد التعبير عنها . وفي امـيركة استمر امبسون على منحاه نفسه في النقد . فحاول في مراجعة كتبها عن كتاب « الشعر الحديث والاتباعية » لكلينث بروكس ونشرها في مجلة « شعر » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ان يحول اشد المصطلحات ابتذالا مثل : شعر الدعاوة ـ الشعر العاطفي ـ الشعر السامي ، الى انواع

* هذا النوع من القصائد الريفية يحوي تسعة عشر بيتاً في قافيتين وينقسم في خمس مقطوعـات كل مقطوعة من ثلاثة ابيات ثم تقفل من اربعة .

متمايزة ركينـــة مقترحاً مظاهر للبناء ، محـــدداً نوع الوظيفة التي تلحق بكل نوع .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٤٠ القى امبسون محاضرة في ييل عن « فوائد الانجليزية الاساسية للنقد » ** فطور بذلك مظهراً جديداً لطريقة رتشاردز في النقد ، ثم وسع فكرته هذه في حديث اذاعه ، وجعـل عنوانه « الانجليزية الاساسية ووردزورث » وطبعه في مجلة « كينيون » ، عدد الخريف عام ١٩٤٠ ، وفي هذا المقال اقترح ان تتخذ « الانجليزيـة الاساسية » التي كان يعمل فيهـا مع اوغدن ورتشاردز (قـام بوضع ترجمات اساسية لسلسلة اوغدن) وسيلة لنقـد الشعر . وقد سلم بان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لأن واحداً من متطلبات الشعر ان تكون الانفعـال مركبة ، واقترح عوضاً عن ذلك ان يقرأ الشعر بعون من الانجليزية الاساسية . (قدّم رتشاردز من قبل اقتراحاً مماثلا لقراءة النـثر في « التفسير في التعليم ») . فالقارىء يترجم القصيدة الى اللغـة الاساسية وبذلك يحطمها وهو ينثرها ، وفي سياق هذه المحاولة لترجمـة الكلمات المعقدة في معنى واحـد واضح ، يزيح القارىء « الغطـاء » ، ويرى لم جاء « الوجه الاساسي خطأ » ويستكشف المجموعة المركبـة من الافكار الكامنة وراء ما يبدو انه مشاعر بسيطة . ويوضح امبسون هذه الخطة بمثل من وردزورث مثلما كتبه هذا الشاعر اولا ثم كيف اعاد كتابته وذلك بنثره الى لغة اساسية وتحليله . اما التحليل فانه غايـة في الخول وعدم التمييز ، ومثاله ُيستَقَلُ من امبسون ، فالنقـاط فيه ساذجة ويبدو انه يقترح ان تستعمل اللغة الاساسية كاسلوب ميكانيكي لتؤدي ما يعمله عقل الناقد اوتوماتيكياً بالقراءة ، دون اساليب ميكانيكيـة . ولا ينجح

** سيأتي الحديث عن الانجليزية الاساسية في الفصل التالي الخاص برتشاردز .

امبسون في الكشف عن اية حاجة اخرى الى اللغة الاساسية في نقد الشعر اكثر من حاجة هذا النقد الى الآرامية والقطلانية ، لأن ترجمة قصيدة ما في احدى هاتين اللغتين ، او في اية لغة اخرى ، قد يؤدي المهمة نفسها بقدر مشابه من الانقان .

وفي سنوات الحرب كان امبسون يعمل في القسم الصيني من محطة الاذاعة البريطانية ، واختفى تماماً من عالم الطباعة ، على الاقل في اميركة . ثم ظهرت له مراجعات عدة خلال عامي ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ في مجلة « الشعب » ، وقد صنعها قبل ان يعود ليدرس في الصين . واول مراجعة تناولت « كريستوفر مارلو » Christopher Marlowe لبول هـ. كوتشر ، وليس فيها من شيء إلا مقاومة رأي كوتشر ، وهو رأي طريف ، في مارلو صدع فيه بالحقيقة القائلة : ان مارلو هو « الرجل الذي عسا على الفاشية » (تعبير لرادك قاله في سيلين وكان امبسون مغرماً به دائماً) ، وقال فيه ان « الحقيقة الاساسية المتعلقة بآثار مارلو » هي ان نلحظ ان مناظر الرعب ، وهي الذرى في رواياته ، انما هي عقوبات مسرحية لإثمَيْ مارلو نفسه ، يعني الكفر بالله والشذوذ الجنسي . وكانت مراجعته الثانية للطبعة الاميركية من قصة « المسخ » Metamorphosis لكافكا أكثر ضحالة وما زاد فيها على ان كال السباب للمقدمة وللتوضيحات وسماها « متعنتة » وصرح بان القصة « لكمة على الفك » (الاميركي قد يقول « في الفكّ ») وعدّ فيها تذبذبات كافكا واخطاءه السخيفة . اما المراجعة الثالثة عن « كتابات مختارة » لديلان توماس فقد تحدث فيها عن شعر توماس بمصطلح غامض ، وبعد جهد كشف عن المعاني الكامنة في سطر واحد ، وأما الرابعة فانها فقرة واحدة لحظ فيها ان شعر روبرت غريفز قوي الأسر خفيف معاً . وتؤيد مراجعاته في مجلة « الشعب » ظناً يحيك في صدر كل من يقرأ كتبه ، وهو ان المراجعة

القصيرة ليست المجال الصالح لامبسون الذي يبدو انه يريد دائماً متسعاً يجول فيه ويصول[٣] .

٢

إن خير عبارة نفتتح بها تحليل كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » لهي تصريح إمبسون المدهش في الفصل الاول بأن كتابه هذا

---

(٣) في تاريخ متأخر من عام ١٩٤٧ ظهرت الطبعة المنقحة التي طال انتظارها من كتاب « سبعة نماذج من الغموض » واذا بها لسوء الحظ مخيبة للامال بعض الشيء . لقد اضيفت اليها حقاً ، اشياء قيمة وخاصة مقدمة الطبعة الجديدة تفسر الغايات التي من اجلهـا كتب الكتاب وترد عنه باسهاب ما تلقاه من نقد ، واسقطت منه « نتف قليلة من التحليل » اعتبرت تافهة او نابية ، مثل « النوادر التي تبدو لي الآن مملة » ؛ وذيلت الهوامش باشارات الى مصادر المقتبسات ، وربطت القرائن معاً ، واضيفت ملخصات للفصول وفهرست للكتاب وصححت الاخطاء وزيدت تعليقات في الهوامش تفسر الرأي او توسع من نطاقه . ويرجع بكل هذه التغييرات جميعاً تلك التعديلات التي تشمل تعليقات هامشية ينحي فيها باللائمة على نفسه متمسكاً بما قد كان يجب ان يقوله في الكتاب او موضحاً فكرة له مائلة الى المحافظة مثل : « كان من غبائي ان . . . » « وهـذا حق صدر عني » « ويبدو انني اخطأت وجه الرأي » « وسبب القبح هنا » « وانا الآن اعتقد ان هـذا المثل تكشف عن سراب خادع » ، وما أشبه ذلك . ويعلق امبسون بقوله : « دهشت عندما تبين لي ان ما اوثر تغييره قليـل » ، والحق ان التغييرات الهامة في موقفه لم تجر إلا في تضييق مفهوم « غموض » فبعد ان كان هذا المصطلح يعني « مـا يضيف ظلالا للتعبير النثري المباشر » اصبح يعني « ما يفسح مجالا لاصداء متناوبة تثيرها القطعة الواحدة » ، ثم استقوى عنده الميل الى القول بان غموض النصوص الشيكسبيرية قد يكون في الحق خطأ مطبعياً . وأشد ما يزعج في هذه الطبعة الثانية هو النغمة الجديدة التي تعكس روح المحافظة الوقور وهي اعتذارات مؤلف تجاوز عهد طيشه وخفته بحقبة مقدارها سبعة عشر عاماً ، (يقتبس إمبسون في المقدمة تعليقة لماكس بيربوم راجع فيهـا واحداً من كتبه الاولى وكيف انه « حاول ان يتذكر كم يكون مبلغ غضبه حين كتبها لو ان شيخاً متقعراً هو الذي اجرى عليها التصحيحات وكم يكون مبلغ ثقته في ان ذلك المرء نفسه مخطىء » ، ولكن النادرة كانت من الحدة بحيث تبتعد عن ان تكون مضحكة) ، وان الطبعة المنقحة من كتاب « سبعة نماذج من الغموض » لتعد من بعض وجوهها تحسيناً فعلياً إذا قيست بالطبعة الاولى فقـد تحسن فيها الاسلوب كثيراً واصبحت اكثر وضوحاً (وربما كان هذا من تمرس إمبسون بالانجليزية الاساسية) والاطلاع فيها اوسع والحوار الجدلي فيها اقوى وقد تكون أرصن من وجه عام ولكن لا ريب في ان هناك شيئاً هاماً قد ضاع منها .

محسوب في علم الاجتماع . ويقول في تحديد هدفه : « لعل القضايا التي اثيرها هي المدهشة لا العادية ، واذا علقت بتمثل من الامثلة تتبعته استطراداً دونما اهتمام بوحدة الكتاب ، حقاً انه ليس كتاباً خالصاً لعلم الاجتماع ، وهذه حقيقة لا تسمح لكثير من المشاعر الاجتماعية الهامة ان تجد طريقها الى الادب » . والتعبير الهام هنا هو « المشاعر الاجتماعية » لان الكتاب وقف على التبصر في النزعات من وجهة نظر تاريخية نسبية ، وكيف تجد التعبير عنها في انواع من ذلك البناء التركيبي الذي يسميه « رعوي » في جانبي شكله ومضمونه . وهو بحث عن « الاشكال الثابتة التي تكمن وراء المظاهر التاريخية المتغيرة » كما يقول كلينث بروكس . وهذا الشكل الثابت اي الرعوي هو فلسفة ونزعة اجتماعية او شعور وغموض ساخر وموضوع للدعاوة وخطة اسلوبية كل هذه جميعاً في وقت معاً ؛ والحق انه لا بد من ان يكون ممثلا لكل هذه الامور مجتمعة او يصبح شيئاً كلا شيء ؛ والكلمة التي تنفك تلتحم لكلمة رعوي فهي لفظة « بسيط » اذ يعرف امبسون الرعوي في احد المواطن : « بأنه ناس بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية في لغة محررة موشاة » وفي موطن آخر يقول انه « ثناء على البساطة » وفي ثالث يقول « هو احالة المركب الى بسيط » . ويعرف الجوهر المتضادّ في الرعويّ بقوله « ان يحكم على الشيء المرهف بالاساسي وان تستقاد القوة من الضعف ، ويلحظ الميل الاجتماعي في الوحدة ، وتتعلم خير الاخلاق من الحياة البسيطة » ويقول في موضع آخر : « اذا اخترت فرداً هاماً من طبقة ما فالنتيجة ملحمية بطولية . واذا اخترت فرداً عادياً فالنتيجة رعوية » .

وهذا النوع الرعوي الذي اهتدى اليه امبسون هو في الاساس مذهب البساطة اي هو شيء في الادب يشبه ماري انطوانيت ووصيفاتها وهن يتواثبن على المروج الخضر لابسات ثياب الراعيات ، ولا بد انه اهتدى

الى هذه الفكرة من خلال عملية تجريدية ، اذ لحظ ان الجو الريفي والغنم والمروج الخضر في الشعر الذي يسمونه ـ تقليدياً ـ رعوياً ، مـا هي الا زخارف سطحية وان ما تشترك فيه الاشكال المتنوعة من هذا الشعر انما هو في اساسه نزعة اجتماعية فحسب . ولم يتبق عليه من موقفه هذا الا خطوة واحدة يلحظ منها ان الامثلة الادبية الاخرى البعيدة عن الامثـلة الرعوية انما هي طرق للتعبير عن هذه النزعة نفسها ايضاً فيضيفها بذلك الى الاشكال الرعوية وبعض هذه الاشكال الاخرى تميز العصور الاخرى بما في ذلك عصرنا .

فالقصيدة الرعوية ليست اذن قصيدة عن الرعاة ولكنها قصيدة تحاكي الاناشيد الرعوية القديمة التي كانت تدور حول الرعاة . وليست الفصول السبعة في الكتاب (أيّ غرام هذا الذي يحمله امبسون لهذا العدد الباطني؟)* الا سبع صور من الشعر الرعوي وأولها ، وهو اكثرهـا اثارة للقارىء الذي امتلأت نفسه بالافكار التقليدية ، يتحدث عن الادب البروليتاري . ولدى امبسون فكرة غـير متناسبة نسجها من ذهنـه عن البروليتاري فاستعملها في هـذا الفصل ليجعل منها صورة الراعي الممجد ليحدد السخرية الكامنة في طبيعة هـذا النوع من الشعر الرعوي . امـا الصور الست الاخرى من الشعر الرعوي فانها اقل بقليل استثارة لدهشة القارىء وتتحدث عن الحبكة الثانويـة في المسرحية ذات الحبكة المزدوجة وعن « سوناتة » لشيكسبير تدور حول الارستقراطية وعن قصيدة لمارفل عنوانها « الحديقة » وعن « الفردوس المفقود » و « اوبرا الشحاذ » و « اليس في ارض العجائب » (الطفل في صورة راع) . وبعد الفصل الاول يُري الكتاب ، وهو يتغلغل تاريخياً خلال الادب الانجليزي في انطلاقات متفاوتة ،

* اي العدد سبعة ، وهو داخل في مقدسات الامم ، بشكل لافت للنظر .

التغييرات التي انطبعت على الفكرة الرعوية خلال القرون فشملت اولا ترديداً للقصة الملحمية في الدراما على مستوىً غير عالٍ ، وسمحت بدخول المتناقضات الساخرة في السوناتة الشيكسبيرية ، واستعملها مارفل ليقرر التضاد ، وتحولت عند ملتن الى صورة لاهوتية « طهارة الانسان والطبيعة » ومسحها غاي بمسحة مدنية ، واستعملها لويس كارول اناء لتسريب المشاعر الجنسية الشاغلة .

وهذا كله طبعاً يشير الى تدرج اجتماعي ؛ ويتكيء امبسون بشدة على علم الاجتماع وخاصة النظريات الماركسية ليوضح الاصول الاجتماعية ووظيفة كل نظرية منها . واهم ممارسة في هذا التحليل هي الفصل الذي كتبه عن « الادب البروليتاري » وهو فصل ينكر في الوقت نفسه كثيراً مما يسمى أدباً بروليتارياً رآه امبسون ، ويضع مبادىء صلبة لادب بروليتاري مستمداً من النظريات الفعالة في الحضارة الرأسمالية واخرى قد تزدهر في الحضارة الاشتراكية . ثم يصنف في الوقت نفسه المظاهر البارزة لعدد من الآثار الأدبية حسب النظرة الطبقية فيسمي الانيادة نفخة سياسية من اجل اغسطس (مقتبساً ذلك عن بوب) ويرى ان مرثاة غراي (ههنا فقرة مدهشة) تحتوي على « ايديولوجية » برجوازية ويستمر في تبيان القاعدة الطبقية للقصص الخرافية واغاني الحدود وآثار لويس فردنند سيلين . والحق ان امبسون يستعمل التحليل الطبقي خلال الكتاب كله ملاحظاً ان الفكاهة الساخرة وسيلة يُستدرج بها المرء لكي يتقبل ان يكون محكوماً وان الرواية تحتوي حبكة بطولية وحبكة رعوية ثانوية لكي تدل « على علاقة صحيحة جميلة بين الاغنياء والفقراء » ؛ وان المعارضات الساخرة تقوم بدور التسريب الاجتماعي ، وتخلص الجماهير من الدوافع التي تدفعها الى المقاومة الشديدة . (فهي اذن وسيلة لتجريد النقد من قوته سواء ما كان منه اجتماعياً أو فنياً وليست وسيلة للنقد) وهلم جراً .

ولم يذكر ماركس الا مرة واحـدة في الكتاب وذلك عنـد ذكر الاشارات الى المـال في « اوبرا الشحاذ » وان تلك الاشارات انما هي احتقار للمال كتلك التي وردت في « تيمون » وقد حلل هذه الثانيـة « بلذة فائقة » . ومع هذا فإن الكتـاب ضمناً ماركسي في مجموعه وهو شيء لم يلحظه إلا كنث بيرك فيما يبـدو إذ تنبه الى ان « الانكاء على الماركسية قد منح كتابه افقاً جديداً » وقال في تقديره له « وقد يطول نظر المرء في كتابات أشد النقاد الماركسيين اعتداداً بانفسهم قبل ان يجد مثل هذا التحليل الماركسي العميق للادب » (من الممتع ان نلحظ ان ان اليك وست وهو الناقد الماركسي الوحيد الذي يبدو انه وجّه عنايـة لمؤلف امبسون يقتبس باستحسان عوامل التغيير الاجتماعي التي يجدها كامنة وراء « مرابع الترتيل العارية المهدمة » ويهمل كل ما عداها من العوامل).

كذلك فان كتـاب « بعض صور من الادب الرعوي » يتوغل في استغلال فرويد والتحليل النفسي اكثر من كتاب « سبعة نماذج من الغموض » ومركز الدائرة في هذا الاتجاه هو الفصل الذي كتبه عن « أليس في بلاد العجائب » ولعله انجح تحليل فرويدي مختصر للأدب خط قلم كاتب حتى اليوم . ويشير امبسون الى ان النقاد فيما يبدو قد تجنبوا التحليل الجاد « لاليس » خوفاً من أن يقودهم ذلك حتماً الى التورط في شعـاب التحليل النفسي وان النتائج بعد ذلك ستكون محرجة . الا ان دودجسون* نفسه كان فيما يظهر على وعي بمعاني الكتاب لانه قال لممثلة كانت تؤدي دور « ملكة القلوب » بأن دورها رمز « للشهوة الحيوانية الجامحة » كما تراها عينا طفلة لا تبص فيهما الرغبـة الجنسية . ويقول امبسون : « ان الكتب تدور بصراحة حول النمو حتى انه ليس كشفاً ضخماً أن نترجمهـا بالمصطلح

---

* هو مؤلف القصص عن « أليس » ، واسمه المستعار هو « لويس كارول » .

الفرويدي ؛ ولعل هذه الترجمة هي الوسيلة المثلى لتفسير الكاتب الكلاسيكي حتى حين تكون صدمة للمؤلف ... وسأستعمل التحليل النفسي حيث يبدو مناسباً » . ثم يمضي في تحليله مظهراً ان الكتب تمثل تنوعاً من الانموذج الرعوي حين يكون خفيفاً موصولا بالطفولة عصبياً . أما ذلك الانموذج فهو « الطفل يصبح قاضياً » او الطفل المحسود لانـــه عادم الرغبة الجنسية (إذ ان دودجسون عادل بين تطور الجنس والموت) واليك نموذجـــين صغيرين من تحليل امبسون المطول يدلان على طريقته :

اذا اراد المرء ان يجعل قصة الحلم الذي تشققت منـــه « بلاد العجائب » يبدو فرويدياً فما عليه الا ان يقصه . سقطة ، خلال شق عميق ، في أسرار الارض ـ الام الكبرى ـ تنتج نفساً جديدة محصورة تعجب من هي وماذا سيكون موقفها في العالم ، وكيف تستطيع ان تخرج من مأزقها . اما المكان الذي وجدت نفسها فيه ، فهو بهو طويل داني السقف ، وهو جزء من قصر « ملكة القلوب » (هذه لمسة لبيقة) ، لا تستطيع ان تبرحه الى الهواء الطلق والينابيع ، الا من خلال ثقب مخيف من شدة ضيقه . وتحدث لها في ذلك المكان تغييرات غريبة من جراء الطريقة التي تغتذي بها ، ولكنها حين تكبر تعجز عن الخروج ، فاذا صغرت لم يؤذن لها بذلك ، لسبب واحد : وهو انها لا تملك مفتاحاً لانهـــا بنت صغيرة . ان الموضوع الكابوسي عن آلام الولادة أي حين تنمو ، وتكبر عن مدى الغرفة ، وتكاد فيها تتحطم وتختنق ، لا يستعمل فحسب في هذا الموضوع من القصة ، بل يكرر بصورة اشد ايلاماً بعد ان يبدو لنا انها خرجت ، اذ يرسلها الارنب بفظاظة الى بيته ، ثم يقدّم لها نوع من الطعام يجعلها تنمو ثانية . وحين

يرسمهـا دودجسون وقد تشنجت عضلاتها في الغرفة واحدى قدميها مرتفعة فوق المدخنة ، وهي تركل بها الشيء البغيض الذي يحاول النزول (تأخذ قلمه حين يكون احد المحلّفين)* فانها تمثل وضع الجنين بأوضح ممـا يمثله الرسم الذي صنعه لها تنيل** ...

ان الكمال الرمزي في تجربة « أليس » هام فيما اعتقده لانها تمر بجميع المراحل فهي أبٌ في نزولها الشق ، جنين في قاعه ، ولا تستطيع ان تولد إلا حين تصبح اماً وتفرز غِرْسها *** وسواء أكان ذهنه على وعي بترجمة هذه المراحل في القصة ام لم يكن فان لديه المشاعر التي تناسبها وتتجاوب معها فان رغبته في أن يحشر كل الشؤون الجنسية في الطفلة وهي اقل المخلوقات الانسانية حظاً من الجنس ، ويجعل الجنس منها في الموطن الامين — ان رغبته تلك كانت جزءاً هاماً من سحر هذه المراحل في نفسه . فهو يتخيل نفسه هذه الطفلة (مع هذه الخصائص المريحة فيها) بعض الشيء ، ويتخيل نفسه اباها من وجه آخر (هذه الخصائص معاً تجعلها أباً) وكذلك يتخيل نفسه من ناحيه ثالثة حبيبها - ليمكنها ان تكون أماً — ولكنها بالطبع ماهرة منعزلة الى درجة تمكنها من ان تعمل كل شيء لاجل نفسها .

والنظرات النفسية التحليلية موزعة في جميع الكتاب ، بالاضافة الى هذا الفصل ، فيتناول امبسون القراءة النفسية التي أجراها إرنست جونز على هاملت ويوضح انها تشير الى وجود حبكة مزدوجة ، ويستعير اصطلاح

* هذا شيء يتصل بقصة أليس إذ ان الشيء الغريب الممقوت في بعض اجزاء القصة يبـدو لها واحداً من المحلفين .

** هو الرسام الذي صنع رسوماً موضحة لقصة « أليس » .

*** اي ما يسمونه في حال الولادة « ماء الرأس » .

جونز « تجزئة » – اي تجزئة الشخصية الواحدة في عدة شخصيات وكل واحدة تمثل مظهراً واحداً من الشخصية المجزّأة – ويتخذه مبدأ ادبياً عاما منفصلا عن عقدة اوديب . ويحلل صورة الشكس والشذوذ الجنسي المرتبطين معاً عند شيكسبير ومارلو ، وايحاءات اللواط والزنا بالمحرمات التي يلون بها دريدن الحب الطبيعي في رواياته ، وهكذا . وقد كشف امبسون في كتاب « سبعة نماذج من الغموض » عن معرفة واسعة بفرويد ولكنه لم يزد على ان يدور حول مصطلحات مثل « النقل » و « الخلط » ليصنف العمليات الادبية . وليس في « بعض صور من الادب الرعوي» الا اشارتان مباشرتان لفرويد احداهما في بحث نظريته عن عقل الجماعة والاخرى تتصل بالعلاقة بين الموت والجنس في التورية التي تكمن في كلمة « يموت » die حسبما يستعملها كتاب عصر اليزابث . ولكن الكتاب اكثر من سابقه اطلاعاً على النظرات الفرويدية . وكلا الاتجاه الفرويدي والاستطلاعات الماركسية في الكتاب لم يعترف بها النقاد المحافظون فمثلا لم يُذكَرْ امبسون ابداً في كتاب هوفمان « الفرويدية والفكر الادبي » « Freudianism and the Literary Mind » وهو بمثابة فهرست شامل للأدب الذي استغل آراء فرويد .

وبالاضافة إلى ماركس وفرويد يفيد إمبسون من اثنين آخرين من عظماء القرن التاسع عشر وجّها العقل الحديث وهما دارون وفريزر ، فلديه تحليل فذ للدارونية التي تتضمنها « اليس » ، إذ وجد ان الكتاب « يمسرح » المبدأ القائل بان علم تطور الفرد يجمل علم تاريخ الجنس وانه ايضاً يعلق تعليقات منحرفة على المشتملات الخلقية والسياسية الموجودة في مبدأ بقاء الأصلح . اما « الغصن الذهبي » فانه ذو اثر واضح خلال الكتاب كالذي قلناه عن اثر فرويد ، فان امبسون يعتبر العامل في الأدب البروليتاري شخصية مذهبية اسطورية اي يعتبر بطل القرابين الهاً محتضراً ،

ويقارن بينه وبين الانموذج الاضحوي المشرقي عنـــد فريزر ، وهو يلائم الاشتراكية اكثر ، اعني الانسان الذي يشارك الطبيعة في الطهر والبراءة . ويبدو ايضاً ان « بعض صور من الأدب الرعوي » متأثر كثيراً بمدرسة كمبردج اي بجماعة المشتغلين بالانثروبولوجيـــا من دارسي الكلاسيكيات (تأثير معقول في رجل كان يوماً منتسباً الى كمبردج) مع ان الكتاب الوحيد الذي يتحدث عنه امبسون على التعيين من كتبهم هو « من الدين الى الفلسفة » لكورنفورد . يضاف الى هذه القاعدة المنظمة لنقده ـ وهي تشمل علم النفس والاجتماع والانثروبولوجيـــا واللغويات ـ استمداده من رصيد هائل من معارف عويصة نسبياً وتمتد من ميدان الطبيعيات الذرية الى الفلسفة واللاهوت من اجل المجازات والامثلة .

ولا يرتكز هذا الكتاب حول شيكسبير كما هو واضح في حال الكتاب السابق ، ولكن شيكسبير يظل خير مجال تنجح فيه طريقة إمبسون ؛ فهو يلحظ انواع الغموض ، ويقترح ان شيكسبير أبـى ان يحسم بين المعـاني الممكنة عامــداً ، ويستكشف الحبكة المزدوجة في رواية « ترويلوس وكريسيدا » ، وفي القسم الاول من « هنري الرابع » ، ويحلل بتطويل كثير سوناتة لشيكسبير ، واخيراً يسلط الروايات والسوناتات بعضها على بعض ليفيد من اضوائها الموضحة بالتبادل . ولعل واسطة عقــد الكتاب هي تحليله للسوناتة رقم ٩٤ « اولئك الذين لديهم القدرة على الأذى ثم لا يفعلون » وهي خير عرض للقراءة الدقيقة التي يؤثرها امبسون ، سطراً سطراً . ويعلن في الفقرة الاولى من هذا التحليل ، ساخراً ، ان السوناتة تهيء « ٤٠٩٦ حركة من حركـــات الفكر مع امكانات اخرى » وإنه فحسب يستطيع ان ينظر في عدد قليل من المعاني الممكنة التي تبدو هامة . ثم يتقدم لقراءة القصيدة قراءة جد مسهبة لم تنلها قبلها قصيدة غنائية ، فيما اقدره ، ناثراً لما فيها من نزعات ، مستكشفاً صلتهـــا بأفـكار باللغة

التباين ، كالمسيحية والمكيافلية تحمنا المركز الاجتماعي ل . و . هـ . مترجماً الامكانات في جميع الكلمات الرئيسية ، محتتما اخيراً بحل نثري مدهش لما فيها من سخرية مركبة ، اذ يقول : *

انا اطري لك المحقّرات التي تعجب بها ، يا ذا المكايد الصغير ، فهذه هي الطريقة التي يحاول الآخرون ان يخدعوك بهـــا متملقين ، غير ان الذي يخدعك حقـــاً هو سماحتك الصغيرة وان كانت لا تبدو الا في ثوب الفسوق . ومـــن الحكمة ان تكون فاتراً اما اولا فلأن تانهيك يتجاوز الحدّ ، واما ثانياً فلأن غلاظة كبدك جرّعتني القذى . غير انني استطيع ان اعفو كلما تذكرت الحديث الذي جرى في خلوتنا . ولا بد لي من ان اطرني لك اخطاءك عينها ، وانانيتك على التعيين لأنك الآن فحسب تستطيع ان تربّيها حتى تنمو وبذلك تعيش مطمئناً . غير ان هذه الضرورة اشد اخواتها خطراً ، فالناس طامحون بابصارهم الى سقطتك وانتكاسك شأنهم في ذلك مع كل عظيم . والحق انه لا يستطيع احد ان يعلو على مستوى الحياة المبتـــذلة : مثلمـــا علوت وتوقلت الذرى ، دون ان ينحط بنفس النسبة ويقع تحت مستواها . لقـــد جعلت هذه النصيحـــة حقيقة لدى نفسي ، لاني لا استطيع ان انبذهـــا احتقاراً ، من اجلك ، وما انا واثق من شيء الا من انك علق نفيس يحفّه الخطر .

وطبيعـــي ان هذا شيء لا يرضي دارسي شيكسبير مثلما لا يرضيهم تقييمه لاعمالهم في كتاب « سبعة نماذج » . وليست علاقات امبسون بالدراسة

---

* لا يعرف اسمه على التحقيق وهو الذي كتب شيكسبير أغانيه من أجله .

والدارسين من العلاقات الطيبة . فان الطبعة الجديدة ذات القراءات المتعددة من سوناتات شيكسبير ترى في تعليقـــاته انحرافات غريبة ، وذكر كلينث بروكس في دراسته لنقد امبسون بمجلة أكسنت ؛ صيف ١٩٤٤ ، وهو بمعرض التعليق على احدى اخطائه الساطعة — ذكر ان جيوفري تلوتسون قد لفت الانتباه الى عديد من زلاته الدراسية ورداءة اقتبـــاسه . ولحظ ليفز كذلك انه يسيء الاقتباس والترميم . ويستطيع اي احد ان يعثر على ثغرة عند امبسون — اما الثغرة التي اراها انا فهي جهله الصريح بأن المسرحية في عهد اليزابث كانت تقرأ على المسرح باسرع مما نقرؤهـــا اليوم لا بأبطأ — ولكن كل الثغرات تافهة لا يؤبه بهـــا . وقد يخطىء امبسون وهو مسرع غير ان عمله — بمعنى شامل — دراسة عـــارية عن الخطأ — من ناحيتي النص والتاريخ — ومن طراز رفيع . ومن الغريب انه يمنح النصوص الدراسية احترامه الفائق ولكنه يرى فيها نوعاً من شعر رفيع غير صائب ولعل هذا أشد اساءة للدارسين من الرفض الصريح لما يعملونه . ومن ألمع الفصول وأحفلها بالذكاء في كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » فصل عنوانه « ملتن وبنتلي » يتناول فيـــه « الفردوس المفقود » من خلال التصحيحات النصّية ، والقراءات الواردة في طبعات بنتلي وخصمه زخاري بيرس ، وهو يضرب بقراءاتهما مثـــلا على تركيز الاهمية ، دون ان يفهماها ، وهذا بعينه هو الطريقة التي يقدم بها هنري جيمس في قصصه معنى جيداً ، يسرده شخص غير فاهم لما يقول .

وهناك جانب كبير من الكتاب لم يزد على ان يكون استمراراً لتتبع تفريعات الغموض ، مع ان امبسون يحاول ان يتجنب استعمال هذه الكلمة . ومن وقفاته النموذجية في هذا الكتاب عثوره على تعليقة في طبعة اكسفورد من ديوان مارفل ، تبرز « معنى مزدوجاً متعارضاً » ، ورد في دوبيت من قصيدة « الحديقة » ثم يعلق على ذلك بان هذا الغموض نفسه (الذي

يسميه « المعنى المزدوج » او « وقفة الترجيح ») يتخلل كل عبارة اخرى في القصيدة . واحياناً تتجاوز ضروب الغموض مدى القصيدة وناظمها ، واذا بها تصيب سواد قلب التعبير الاجتماعي بالكلمات ، كالتعليق الذي كتبه امبسون على المصطلح الفكتوري « رهيف » delicate إذ قال : « إن العبارتين العميقتين المشمولتين في هذه اللفظة بما احتشد فيها من معاني هما : (أ) « لا تستطيع ان تجعل امرأة ما مرهفة الا اذا امرضتها ، واغمض من ذلك » . (ب) انها تشتهى لانها كالجثة »

وكثيراً ما يحصل امبسون على دقائق المعاني ، كما يفعل بلاكمور ، نتيجة للجهد الكبير ، لا بخفقة من خفقات الالهام ، من ذلك انه يستخرج كلمة « اخضر » من شعر مارفل ، ويدرس كيف استعملت ، ويعين قرينة الافكار المتداعية المترابطة ، قبل أن يمضي للكشف عن نواحي الغموض في الخضرة ، واحياناً اخرى يقدم لنا عنقوداً من المعاني ، دون ان يذكر مصادرها ، وقلما يعرف القارىء على وجه الدقة كم من المعاني التي اوردها امبسون كان مقبولا عهدئذ على نحو موضوعي ، وكم هي المعاني التي كانت من ابتكاره ، وفي خير الاحوال يختلط هذان الصنفان ، فتكشف بصيرة امبسون عن معنى قديم منسيّ ، او تكون مقنعة الى حد أن تجعل المرء يعتقد ان الرأي الذاتي الذي عرضه هو حتماً المعنى الصالح موضوعياً لكل زمان . وتفسيره لعادة استحضار الحمقى في الاعراس ، في عصر اليزابث مثل نموذجي على هذا ، حين يقول :

ان الفصل الهزلي الذي يتخلل الحفلة التنكرية في الاعراس العظيمة وهو يعتبر في مستوى ادنى من المستوى الانساني ، كان يقوم مقام الحمق الذي ينتج عن الفوضى ، ليظهر ان الزواج شيء ضروري ، فبدلا من ان يسخر الجمهور بالعروسين ، يسخر منهما الممثلون في هذا الفصل فيؤدي وظيفة الجمهور ،

لكي يهدىء من شغف الحاضرين بالسخرية ، وليدل على أن الزواج اقوى من أن تضرّ به السخرية (كانت السخرية تدور على ان العروسين غير مخلصين او بريئين ... الخ) .

وهذا في اسطر هو ملخص طريقة امبسون في كتابه «صور من الادب الرعوي» : المعرفـة والاستطلاع الاجتماعي والسيكولوجي ؛ التأكيـد الانثروبولوجي على ان الشعائر هي المحور ، الوقوف بين بين ازاء الدراسة فلا قبولها تماماً ولا رفضها بتاتـاً ، حضور معنى الغموض والتركيب ، ووجود المعاني المختلفة في مستويات مختلفة ومشتملات لا حصر لها ؛ الاتهام الفكري للوضوح في كل شيء ، القراءة الدقيقة والدأب الكثير ، تجميع المادة المدروسة ؛ الميل دائماً للتعميم من المنهج الشكلي الى نوع يضم الشكل والمحتوى ؛ ألمعية الاستبصار وصوابه في النهاية . فلعل الرجل العروس في عصر اليزابث لم يكن يستطيع أن يفسر لم كانت حفلة عرسه تضم ناساً حمقى ولكن المرء يشعر حتماً انه قد يوافق على تفسير امبسون لو سمعه (أما خصم هذه الطريقة فقد يقول في جوابه : هذا صحيح ولكن الشخص الوحيد الذي يملك ان يفضي اليه بهذه الحقيقة هو احد اولئك الحمقى) .

٣

استمدّ امبسون كتابه الثاني من موروث في النقـد النوعي ، غير انه ليس موروثاً قديم الأصول ، بـل ينبع ، في قليل او كثير ، من ادب القرن الثامن عشر الانجليزي (وان كانت هناك بواكير منه اقدم من ذلك تعود الى بن جونسون والى فكرة دريدن عن المسرحية «الملحمية» والى غير هذين) وقد لحظ امبسون اصوله المتصلة بالنوع «الرعوي» ، وربما كانت هي التي اوحت اليه بالكتاب ، وذلك حين قال في الفصل الذي كتبه عن «اوبرا الشحاذ» ان سويفت ألمح الى غاي بانه يستطيع ان

يكتب ادباً رعوياً يصور به نيوغيت * . غير ان إشارة إمبسون هـذه غامضة لأنها قد توحي لسامعها بأن غاي ربما كان يظن انه حقق ذلك ؛ لكن القصة الحقيقية كما رواها بوب في « احـداث سبنس » Spence's Anecdotes تـدل على خلاف ذلك ، قال بوب :

« كان الدكتور سويفت قد اقترح ذات مرة على المستر غاي ان قطعة رعوية عن نيوغيت قد تكون شيئاً مستطرفاً ، ومال غاي الى ان يجرب ذلك بعض الوقت ، ولكنه فيما بعد فكر ان من الخير لو انه كتب رواية هزلية حسب الخطة نفسها ، وهذا هو الذي اوجد « اوبرا الشحـاذ » فبدأ بها ؛ ولما ذكرها لسويفت ، لم يرتح الدكتور كثيراً لهذا المشروع » .

إذن كان سويفت هو اول من خطا خطوة في تجريد الموضوع حين رأى ان المنظر الرعوي الادبي قد يتخذ مجاله في نيوغيت ، ولكن غاي قام بالخطوة الثانية ، وربما لا شعورياً ، من الاقتراح الذي سمعه ، فكتب هزلية عن نيوغيت ، رعوية في اساسها ، بينا برهن لسويفت انه عاجز عن متابعته . غير ان الخطوة الاخيرة وهي التحـدث عن نوع « رعوي » يعبر عن نزعة رعويـة لم تتحقق الا حين كتب هـازلت « محـاضرات في الشعراء الانجليز » (١٩١٨) Lectures on the Eng. Poets حيث قال :

« الرعويات الجيدة التي في لغتنـا قليلة فعاداتنا ليست أركاديّة** ، ومناخ بلادنا ليس ربيعاً دائماً ، وعصرنا ليس ذهبياً ، وليس لدينا ادباء رعويون يساوون ثيوقريطس ، ولا منـاظر جميلة كمناظر كلود لورين ، وخير ما في « يومية الراعي » التي كتبها سبنسر اسطورتان هما : قصة الأم هبرد وقصة السنديانة والعليقة ، وثانيتهما قطعة فذة من الخطابة كالخطب

* حي من احياء لندن

** نسبة الى اركاديا في بلاد اليونان وبها يتغنى الشعراء الرعويون .

الفصيحة التي تلقى في مجلس الشيوخ . وقد خلف كل من براون ، الذي تلا سبنسر ، ووذرز قصائد رمزية ممتعة من هذا النوع ؛ اما قصائد بوب فانها مليئة بزخرف غث وتصنع رث حتى كأنما هي صورة امير من امراء المملكة كان يجلس لرسام يرسمه ، وبيده محجن وعلى رأسه قبعة منتصبة ، وهو يبتسم في هيئة تافهة جوفاء آخذة بحظها من الطبيعة والزيف . واما اركاديا التي كتبها السير فيليب سدني فانها اثر خالد للقدرة المنحرفــة ، لا تظهر فيها صورة فذة في جمالها ، كصورة « الغــلام الراعي ، الذي يسترسل في تنغيم شبابته وكأنه لا يريـــد ان يكبر » الا مرة في كل مائة صفحة من صفحات الفوليو ، فهي مغمورة تحت اكوام من السفسطة الملتوية والاناقة المدرسية ، وليست هي ابداً مشبهة لصورة نيكولاس بوسين التي يصور فيها بعض الرعاة يتجولون صبح يوم من ايام الربيع ، ويبلغون قبراً نصب عليه هذا الشاهد « انا ايضاً كنت اركادياً » . ولعل خير اثر رعوي في لغتنا هو القصيدة النثريـــة « الصياد الكامل » لوالتون ، فذلك الاثر المشهور ذو جمال ومتعة رومانتيكيـــة ، يساويان ما فيه من بساطة ، وينجمان عنها . ففي وصف الكاتب للشص تحس بتقواه وانسانية تفكيره ... فهو يمنحك الشعور بالهواء الطلق ونحن نمشي معه على طول الطريق المغبر ، او نستريح عنـــد ضفة النهر تحت الشجرة الظليلة ، وحين نراقب الصيد ذا الزعانف نستشعر بجمال مـــا يسميه هو : « صبر الصيادين الشرفـــاء الفقراء وبساطتهم » .

هذا شيء قريب الشبـــه من استعمال امبسون لمصطلح « رعوي » ، وقد انتقل فيـــه الشكل تجريداً ، واصبح نزعة من النزعـــات ، وبقي لجورج براندز حين كتب « التيارات الرئيسية في ادب القرن التاسع عشر » Main Currents of Nineteenth Centuny Literature في الدنيارك سنة سنة ١٨٧٠ وما بعدها ان يخطو الخطوة النهائية الموصلة الى الاستعمال الذي

اوجده امبسون ، وان يرى في البروليتاريين النبــلاء عند جورج صاند أفكاراً وآراء رعوية (دون ان يستعمل هذا المصطلح استعمالا مباشراً) .

وهناك مصطلح لنوع من الادب اشيع استعمالا من رعوي وهو « قوطي » ، بدأ ايضاً في القرن الثامن عشر ، عند اسكندر بوب ، فقد كتب يقول في شيكسبير : « على الرغم من كل اخطائه وعلى الرغم من كل ما في مسرحياته من شذوذ ، فقد ينظر المرء الى آثاره بمقارنتها مع آثار اكثر منها نظاماً وصقلا كما ينظر الى قطعة قديمة عظيمة من الفن القوطي إزاء مبنى نظيف جديد » وقــد استمر الاسقف هرد ووربرتون يستعملان هــذا المصطلح النوعي « قوطي » . ووسع الدكتور جونسون في درجة مدلوله حتى شمل شيكسبير ، فتحدث مثلا عن « أساطيره القوطية الغيبية » . وقد استعمل لفظ « قوطي » كمصطلح أدبي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر منتقلا بالتدريج في ثلاث مراحل : وصف تحقير ووصف استحسان ، وبينهما مرحلة حيادية لا الى هذا ولا الى ذاك . وخــلال النصف القرن الاخير اكثر منــه الدارسون والنقاد الالمان ومن اشباهه اكثاراً غريبــاً . وفي آخر القرن الماضي بدأ مؤرخ الفن ألويس ريل البندقي هذه الحركة (التي نظنهــا اليوم اشبنجلرية) بتسمية كل شيء يشبه في الاسلوب الفن الروماني المتأخر : « روماني متأخر » او « رومانسك » مهما يكن شكــله أو زمنه . وفي اول عقد من هذا القرن أتم فلهلم فورنجر افكار ريل وان كان اختار أن يتخصص في النوع المسمّى « قوطي » ومنذ ذلك الحين وسع علماء آخرون مثل كارلنجر وفايسباخ وفلفلين في الانواع حتى شملت ايضاً الكلاسيكي ووليد النهضة والباروقي والروكوكو * ووجد النقد الالماني الحديث صوراً من الباروقي في شعراء الانجليز في القرن السابع عشر على تفاوت فيما بينهم مثل

* اذا ذكر الروكوكو في الشعر عني به ما انشيء منه في بلاط السلطة المطلقة ، ومن يحاكيها من البرجوازيين ، وهو غزلي شهوي يعنى بالمسائل الاخلاقية من الزاوية الجمالية فحسب .

دن وملتن ودريدن ، كما وجدوا صوراً من الروكوكو عند الشعراء الانجليز ابناء القرن الثامن عشر ... الخ .

وهناك نقد الماني ارصن في استعمال الانواع وهو اقرب وشيجة بطريقة امبسون ، اشار اليه ولتر باتر في كتابه « استساغة » Appreciation فقد لحظ ان « روميو وجوليت » تضم ثلاثة اشكال ادبية – وهي السوناتة والاغنية الغجرية واغنية العرس – تحت شكل اكبر هو الرواية نفسها « والوقوع على هـذه الفكرة من ايادي النقد الالماني » . ومهما يكن هذا النقد الالماني الذي يشير اليه باتر ، فان هذا النقد قد حقق مهمة امبسونية كاملة : اذ انه جرّد الطبيعة الاساسية والنزعة في كل من السوناتة والاغنية الغجرية واغنية العرس من خصائصها الشكلية السطحية واستعملها بنوعيتها طرقاً او عوامل في المسرحية .

ولعل اكثر أشكال النقد النوعي طموحاً هو ما قام به فردنند برونتيير الناقد الفرنسي والمؤرخ الادبي . فمنذ كتابه « تطور الانواع الادبية » (١٨٩٠) حتى دراسته لبلزاك (١٩٠٦) ، على الاقل ، كان كل عمله وقفاً على جهد عملاقي واحد ان لم نقل وحشي : وهو ان يكتب شيئاً في الادب مساوياً « لاصل الانواع » الذي كتبه دارون تتطور فيه الاشكال الادبيـة من البساطة الى التركيب ، فتتولد وتتفرع وتتحول ثم تصل كمال النضج وتموت بينا الاشكال الناشئة الجافية ، اذا احسن تكييفها ، تبقى بعدها وتخلفها وعلى يديه يصبح الشكل الادبي عضوانياً يتطور بغرابة بمعزل عن صاحبه بل يتحكم ، حقيقة ، في مصير نفسه إذ تعتمد قيمة الاديب حينئذ على حسن جده في ان يدرك زماناً يتيسر له فيه نضج شكل ولغة ويصبحان في متناول يده .

ولو ان الذي قام بهذه الداروينية الأدبية رجل اقل كفاءة لتمخضت عن بلاهة ، ولكنها انتجت نقداً جيداً لا يخطئه التقدير ، وما ذلك الا

لانها لطفت باطلاع برونتيير الواسع ، واحساسه المرهف ، وذوقه السليم ، وادراكه ان تعميماته ، في الجلة ، مجازية لا علمية . وحين يعرف برونتيير « الكلاسيكي » مثـــلا بأنه ذلك النوع من الادب الذي يتم وجوده حين تنضج في وقت معـــاً لغة شعب وشكل ادبه واستقلاله الادبي ، وحين يؤكد ان الاثر الادبي قد يكون « كلاسيكياً » ومع ذلك يظل هزيلا غير اصيل – حينئذ يكون برونتيير منهمكاً في نقد نوعي مضادّ لنقد امبسون. فبينا يخلق امبسون « نوعاً » بانتزاعه نزعـــة ثابتة اصيلة من اشكال قد كيفها التاريخ ، يعرّف برونتيير « النوع » بأنه شكل نهائي لا يتطور الا تحت شروط تاريخية ثابتة اصيلة . وكلا الرأيين تاريخيان ديناميان ولكـــن رأى برونتيير يتميز بأنه لاحق بنظرية التطور الغائية وليدة القرن التاسع عشر وانه يرى في النوع عضوانية مصمتة تغير من شكلهـــا كلما طورت حولها مستتبعات قوية . اما رأي امبسون فانه وليد القرن العشرين وقد غابت عنه الغائية واصبح النوع يتغير فيه بتغير الشكل ، ولا غاية فيـــه وراء ذلك . وامبسون لا يستطيع ان يرضي تماماً الا الفكر الحديث ولكننا من صميم افئدتنا نستحسن « جنـــات » برونتيير المحبوبة المنظمة بينا نحن ننكرها عليه ولا نرضى بها .

فاذا تجاوزنا امبسون والاثر الصغير المستمد من كتابيه وجدنا ان كل النقد النوعي المعاصر – تقريباً – يستعمل النوع ليتحاشى التحليل ، اي هو نوع من القاء الشيء في زاوية الاهمال . وهذا النقد النوعي في أردأ احواله يشمل المراجعات السهلة ، والاستعمال الآلي الاجوف لكلمات مثل « رومانتيكي » و « كلاسيكي » و « واقعي » و « رمزي » وهو في خير احواله او ، على الاقل ، في وضعـــه المحترم ، موروث غريب فيما كان لولاه تاريخاً ادبياً قيماً يمكن ان نسميه « العناوين الرفيعة » . ويبدو ان هذا قد ابتدأه براندز بكتابـــه « التيارات الرئيسية في ادب القرن

التاسع عشر » فقد لجأ براندز الى هذا النقد النوعي في الفصل الخامس اي في الجزء الذي يدور حول جماعـــة يعجز براندز عن دراستهـــا ، اعني الادباء الانجليز في النصف الاول مـــن القرن التاسع عشر . وتخلق عناوين فصوله تمييزات نوعيـــة تحكمية مثل « الطبيعية » و « الانسانية الجمهورية » و « والطبيعية الراديكالية » و « الواقعية الكوميدية والتراجيدية » وهكذا ، وتحاول الفصول هذه ان تلصق تحت العناوين مضامين ؛ فلا تصيب الا نجاحاً ضئيلا .

والتقط بارنغتون هذا العيب ومزجه بمظاهر مفيدة استمدها من براندز فاذا كتابه « التيـــارات الرئيسية في الفكر الاميركي » واذا بعض عناوين فصوله مثـــل « الحر الداعي الى قسمة الارض » و « الحر الذي يدعو لحرية الارقاء » و « الحر البيورتاني » و « الناقد المثالي » و « الاقتصادي المثالي » و « الحاكم المثالي » ــ اذا بها جميعاً تنساق في تحكم مشابه بهذه القسمة النوعية . واكبر وارث لهـــذه التركة في الأيام الاخيرة هو هاري سلوخور ، فقد وضع في كتابه الاول « ثلاثة من اساليب الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man ثلاثة انواع هي : الاشتراكية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاشتراكية . اما في آخر كتبه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost فقد تشعب هذا الميل عنده وتولد عنه عناوين نوعية جوفاء مثل الحرية البوهيمية والنفي العالمي والصلب الدنيوي والاستنقاذ الجمـــالي والاستعلاء الارستقراطي والاستعلاء الديموقراطي والفاشية الفاوستية واليهودية الروحيـــة والذاتية البوهيمية .

واخيراً تبقى طريقة إمبسون كما عالجتها الايدي الاخرى فقبل ان يقرأ كنث بيرك « بعض صور من الادب الرعوي » ــ فـــيما يظهر ــ وضع تخطيط كتابه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History وهو توسيع مشابه للانواع الشعرية ومنها ــ الملحمة والمأساة والملهاة والفكاهـة

والمرثاة والهجائية والمعارضة المجونية والشعر التعليمي – ويقول في كتابه ان « الشعر الرعوي » الذي افرده امبسون يقع ، فيما يبدو « في منطقة بين الفكاهة والمرثاة ومعه عناصر هامة من الشعر الملحمي » . وفي هذه الفقرة نفسها يكتب تعليقة في الحاشية ذات ايحاء باهر ورد فيها ان قصيدة « ليسداس »* ليست تدور حول ادورد كنج بل حول ملتن ، ويقول :

« كتبت هذه القصيدة عام ١٦٣٧ وارتحل ملتن في سنتي ١٦٣٨ ، ١٦٣٩ . وفي خلال العشرين السنة التالية كرّس ملتن كل جهوده للنثر الجدلي ، باستثناء سوناتة عارضة .

فهذه التواريخ ، اذا شفعنا بها مضمون القصيدة ، قد تبرر اعتقادنا ان « ليسداس » كانت رمز موت لنفسه الشاعرة وقد تلتها فترة انتقال (اي فترة « التطرح في الاسفار ») ثم ركز نفسه على الكتابة بالنثر ، وفي خلال فترة النثر أخفى « الملكة التي كان اخفاؤها أخا الموت » باستثناء تلك السوناتة التي كانت وليدة مناسبة .

ومنذ ايام الدراسة كان ملتن قد رسم لنفسه ان يكتب قصيدة واسعة المجال وتشبثت به هذة الفكرة فلم تغادره ابداً ، وفي حدة اشتغاله باصدار النشرات السياسية ظل يتلمس الموضوع المناسب (وفي إحدى الساعات صمم ان يكتب عن هبوط آدم) ، وفي « ليسداس » يعترف انه يحمل نفسه الميتة معلقة وانه لا بد ان ينبعث حياً ذات يوم . وبعد مراسيم الخشوع الجنائزية التي يبثها فيما يستنفره من مواكب الازهار يضيف هذا القفل الشعري :

« كفكفوا غرب الدموع ، ايها الرعاة المحزونون ، كفكفوا غرب الدموع
لان ليسداس ، مبعث أساكم ، لم يمت ،

---

* اسم ورد عند ثيوقريطس شاعر الرعاة ، واتخذه ملتن كناية عن صديقه ادورد كنج الذي مات غرقاً .

وإن كان الثبج المائي قد احتضنه ؛
كذلك تغرق ذكاء في قرارة الماء
ثم تنتفض ويذر قرنها المتدلي
وتصفف ذوائب نورها ، وتتوهج ببريق ذهبها الجديد
على صفحة افق الصباح
وكذلك ليسداس ... »

وبقي الشاعر حيا على رغم منازعة الموت له ، وعند عودة الملكية بعد زوالها في ايام كرومول ينتعش حياً ، ويفي بعهده على نفسه بكتابة « الفردوس المفقود » وإن عاد الى رحم الشعر كواحد من ذوي « الأفواه الخرس » التي تحدث عنها في قصيدة « ليسداس » .

تُرى اتقبّل هذه اللفتة من بيرك الاستاذ ليونارد براون بجامعة سرقوسة أو سبقه اليها أو اوحى بها الى الناقد الاميركي ؟ مهما يكن وجه المسألة ، فان براون صرف في العقد الرابع من هذا القرن بعض الوقت وهو يدرس ليسداس وثلاثاً أخر من المراثي الانجليزية الرعوية الكبرى وهي أدونيس لشللي ، والذكرى لتنيسون ، وترسيس لآرنولد ، ولكنه لم ينشر تلك الدراسة . وقد وقع على الكشف الفذ حين أعلن ان المرثاة في كل حالة تتحدث عن الموت الرمزي للشاعر ، متقمصاً صديقه ، وهو في تمنيه الحياة لصديقه كان يعلن عن الولادة الفنية الجديدة لنفسه ، في صعيد آخر . وقد انتزع براون « المرثاة » وجعلها عاملا مشتركاً – كما انتزع امبسون « الشعر الرعوي »[٤] – أي جعلها نوعاً ادبياً جوهره الموت

(٤) ان « المرثاة » كما يراها براون ، شعيرة للموت والولادة الجديدة أقرب الى الأصل والى جوهر الشيء الذي صدرت عنه كلتاهما اي الرعوية البابلية الرثائية (كما يمثلها النواح على تموز) من اصطلاح « رعوي » عند امبسون فانه يظل على تركيبه ممثلا لنزعة ، ويقلل من القدرة التطهيرية للشعيرة المتضمنة فيه .

الرمزي والولادة الجديدة اللاحقة للموت في مرحلة انتقاليـة عند الشاعر حتى اننا لنستطيع ان نطبق هذه الفكرة على آثار متباينة الاشكـال مثل « الجبل السحري » Magic Mountain لتوماس مان و « العاصفة » لشيكسبير ومن المؤسف ان الاستاذ براون لم يشأ نشر دراسته هذه عن المرثاة وهي خير دراسة مسهبة في باب النقد النوعي يمكن ان تنافس ما حققه امبسون في « الشعر الرعوي » — فيما اعلم — وقد كانت إذن تكون طليعة وحافزاً لعدد من الدراسات الامبسونية المشابهة عند النقاد ؛ واذن كانت تصقل وتفيد في بحثها عن القيمة والجوهر انواعاً ادبية ادركها البلى مثل ملحمة واغنية ، واغنية عرس .

٤

إحدى المشكلات التي تثيرها هذه الطرافة الظاهرة في نقد إمبسون هي علاقته بسائر النقد والنقاد . وتقوم اقرب الصلات طبعاً بين نقده ونقـد رتشاردز الذي كان استاذه بكلية ماجدالن بكمبردج والذي اوحى اليه بكتاب « سبعة نماذج من الغموض » إن لم يكن مصدر وحيه في كل آثاره . كتب رانسوم يقول : « التلميذ اللامع شهادة حدسية لاستـاذ لامع ، ولقد كانت شهرة رتشاردز تتأثل لو انه لم يصنع شيئاً إلا بان كان مصدر وحي لامبسون » . وقد خط امبسون اعترافه بدينه لأستاذه ، مرتين على الاقل مرة في « سبعة نماذج من الغموض » فكتب في كلمة التصـدير يقول : « ان المستر إ . أ . رتشاردز وكان حينئـذ الاستاذ المشرف على القسم الاول من امتحان الشهادة الانجليزية ، قد طلب اليّ ان اكتب هذه المقالة واخبرني عن امور كثيرة ادرجها فيها فديني له كبير بمقدار ما يكبر الناس هذا العمل » ؛ ومرة في « بعض صور من الادب الرعوي » حيث كتب في فاتحة الفصل عن « حديقة مارفل » : « تهيأت

لدراسة هذه القصيدة حين استمعت الى حديث جديد للدكتور رتشاردز عن جدل فلسفي في آراء منكيوس » . وفي كلا الكتابين تجده يقتبس اقتباساً كثيراً من آثار رتشاردز .

وكل كتاباته ، بمعنى اوسع ، قد اوحى بها رتشاردز على التعيين من حيث ان كل ما كتبه انما هو تطبيق لنظريات رتشاردز عن طبيعة المعنى والتفسير الشعري ، كما ان المبدأين الاساسيين لكتابيه « الغموض » و « الادب الرعوي » متضمنان جميعاً في كتاب « معنى المعنى » وقد اعتمد في دراسته ، اساساً مبدأ الاستمرار الذي تقدم الحديث عنه ، مستمداً له من رتشاردز ، اعني ان التجربة الشعرية تجربة انسانية كأي تجربة اخرى ويمكن دراستها بمقارنتها الى غيرها ، واستمد امبسون من رتشاردز ايضاً العقلانية التي تجعله يؤمن ان اي شيء في النهاية يمكن اخضاعه للتحليل ، والطبيعية التي تجعله يفضل شيئاً « محسوساً » على شيء « سحري » . زد الى ذلك انه مدين لرتشاردز بالاتجاه الفيزيولوجي الذي يقوده ليبحث النثر وايقاع الشعر بنسبة دقات القلب في « سبعة نماذج » ؛ مدين له ايضاً بالاهتمام بالجزء الاستقبالي من عملية الايصال والنقل التي تتمخض لديه عن اختتامه حديثه في « اوبرا الشحاذ » بعدد من ردود الفعل لدى الجمهور ، وهي ردود فعل مركبة نظرية ساخرة . كذلك فهو مدين له بعنايته بالانجليزية الاساسية وبرغبته في الشرق (وربما اوحى بهذا دراسات رتشاردز الشرقية والتعليم في الصين وكتاب عن منكيوس) بل مدين له بالنغمة التعليمية وبعقيدته في الكلمات ذات المقطع الواحد وهو يتردى فيهما بين الحين والحين (« ان الفكرة ، التي ترى ان دس حقائق اضافية حول وجهة نظر ما تجعل الاسطر ابعث على الامتاع ، لهي مجرد خطأ ») .

ومع هذا فان امبسون ليس دائماً في موقف المتلقي لتأثير استاذه بل

له هو تأثير كبير فيه . يقول رتشارد ابرهـارت الذي زامل امبسون في دراسته على رتشاردز بكمبردج ، في مقال نشره بمجلة أكسنت ، صيف ١٩٤٤ ، عنوانه « شعر امبسون » :

ألهب تلميذ رتشاردز خيال استاذه وفهم الاستاذ قيمة تلميذه ، على التو . ومع ان الدين في ارتباط هذين المجدالنيين منذ سنة ١٩٢٧ هو دين امبسون لاستاذه ... فان الاستاذ استغل الارهاف في عقل التلميذ ، وكان من الحكمة بحيث رأى في بوادر نقد امبسون ملحقاً طيباً لنقده ، وان اختلفت غايتاهما .

وكتب رتشاردز تعليقة عن امبسون نشرت في ربيع سنة ١٩٤٠ من مجلة فوريوزو Furioso يفسر بها منهج محاضرة امبسون في ييل عن كيفية تكوّن « سبعة نماذج » ، واذا حسبنا حساب تواضع رتشاردز نفسه في هذه الكلمة ، بقي فيها ما يشهد بأن خطة امبسون في تأليف كتابه كانت أكثر استقلالا مما صورته كلمة التصدير . يقول رتشاردز :

كسب وليم امبسون شهرته اول الامر بكتابه سبعة نماذج من الغموض ، وهو كتاب ظهر للوجود على النحو الآتي تقريباً : كان مؤلفه يدرس الرياضيات بكمبردج ثم تحول في عامه الاخير لدراسة الانجليزية ، ولما كان منتسباً لمجدالن فقد قيض لي ذلك ان أكون استاذاً مشرفاً على دراساته . ويبدو انه قرأ من الادب الانجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأ ما قرأه حديثاً وخيراً مني ، فكاد الامر ينعكس بيني وبينه ، ويصبح هو المشرف على دراساتي لا أنا . وفي زيارته الثالثة لي ، أحضر معه « لعبة » التفسير التي كانت لورا رايدنغ وروبرت غريفز يلعبانها بذلك الشكل غير المرقم من سوناتة

مطلعها « ان تبديد الروح في حمأة العار » فأخذ امبسون تلك القطعة كما يأخذ الحاوي قبعته ، واستخرج منهـــا حشداً لا يحصى عدده من الارانب الحية ، وحين انتهى من ذلك قال : « انك تستطيع ان تصنـــع الشيء نفسه بأي شعر ، أليس كذلك ؟ » . وكان هذا مبعوث العناية الالهية لأستاذ مشرف على الدراسات ، فقلت له « خير لك ان تقوم بذلك انت . ألا توافنني ؟ » . وبعد اسبوع أخبرني انه مايزال يدقها بآلته الكاتبة على الورق . وهل أحاسب لو استمر في ذلك ؟ أبداً وفي الاسبوع التالي مثل امامي يتأبط اضبارة سميكة من الورق المطبوع على الآلة الكاتبة بخط لا يكاد يقرأ — اي ٣٠ ألف كلمة او نحوها من الكتـــاب ، وهي لب موضوعه . لست أذكر أي نقد ادبي آخر كتب من يومئذ ، وكان ذا أثر نافذ متميز كهذا النقد . إن قرأت منه كثيراً على دفعـــة واحدة ظننت انك شرعت تلتقط زكاماً حاداً فاقرأ قليلا بعنايـــة ، وقد تتغير عادتك في القراءة — الى أحسن ، فيما اعتقده .

اما بقية تعليقة رتشاردز فتتحدث عن شعر إمبسون ، وتحدّه بانـــه : « حديث حافل ، مصبوب باعجوبـــة في أكثر القوالب الشكليـــة ثباتاً » و « ميتافيزيقي في جـــذوره » ويقر بأن ذلك الشعر في بعض الفترات « انماث في الاستعارات الواهمة المحشودة المرصوفة حتى اصبح لغزاً » . أما اليوم فانه فيما يقول « عاد — كما يبدو مرة اخرى الى اول الشوط ليبـــدأ سيره على الجادة » . ويقدم لنا رتشاردز ، كي يقرر لدينـــا التنبه الى المعنى الباطني العميق في شعر امبسون ، خبراً آخر بالـــغ القيمه ذلك هو تـــذكره قولة امبسون « ان في « أليس » اشيـــاء تلقي الرعب في روع فرويد » . والشيء الغريب ان رتشاردز فيما يبدو يهتم بشعر امبسون ،

حقاً ، أكثر من اهتمامه بنقده ، وهذا الملحظ يجب الا يوحي بان شعره لا يكفل تقديراً بالغ الرفعة . ويخبرنا ابرهارت ان رتشاردز ، « الذي قد يغتفر له محاباة استاذ عالم نحو تلميذ عُالم » يظن ان امبسون خير شاعر بين جميع معاصريه ، ومما يؤكد هذا ان رتشاردز في كتبه لا يزيد على ان يشير الى نقد امبسون او يقتبس منه باختصار – فيما أعلم – ولكنه في مرّات عديدة يستطرد الى مدح شعره في اطراء بالغ . ففي كتابه « رأي كولردج في الخيال » يضعه في مكانين مع ييتس وأودن والیوت وهوبكنز ولورنس ؛ وفي « كيف نقرأ صفحة » How to Read a Page يقتبس رباعية من قصيدة امبسون « الشجاعة تعني الهرب » من ديوان « العاصفة المحتشدة » T'.e Gathering Storm ويعلق عليها بقوله : « شاعر حديث – لديه ما يقوله اكثر مما لدى الآخرين ، وهو بكونه مؤلف « سبعة نماذج من الغموض » على معرفة – أكثر من سواه – بما يقوله وبكيفية ما يقول – يعبر عن مشكلة كلّ اديب بصراحة نادرة محببة في هذه الابيات » ، ثم يزود هذا بصفحتين من التعليق في الحاشية . ومن الغريب ان هيو ر. والبول نفسه ، وهو احد تلامذة رتشاردز ، يشير الى امبسون في كتابه « سمانتيات » Sema.itics لا على انه ناقد بل يضعه في قائمة الشعراء المحدثين الذين يعدهم « شخصيات عذبة خصبة » (مع انه يستعمل عبارة من « سبعة نماذج » في الملحق للتمرين على القراءة) .

وقد المح رتشاردز في تعليقته عن تكون « سبعة نماذج » الى المصدر الثاني الذي يعد امبسون مديناً له في طريقته ذلك هو لورا رايدنغ وروبرت غريفز ففي كلمة التصدير التي كتبها امبسون لكتابه يقول بعد اعترافه بفضل رتشاردز : « وانا استمد هذه الطريقة التي أستعملها من تحليل الآنسة لورا رايدنغ والمستر روبرت غريفز لسوناتة شيكسبير ومطلعها :

ان تبديد الروح في حمأة العار .

في كتابيهما « جولة حـول التجديديـه الحديثـة في الشعر » A Survey of Modernist Poetry والاشارة هنـا تنصرف الى الحديث المسهب عن السوناتة رقم ١٢٩ عند الحديث عن قصيدة لكمنجز ، وقد بيّن كل من الآنسة رايدنغ وغريفز ان تهجئة شيكسبير وترقيمه في نسخة « الربع » انما صدرت عن وعي وانها مليئـة بالمعنى مثل تهجئة كمنجز وترقيمه ، وان الناشرين الذين نقلوا نص السوناتة الى التهجئة الحديثـة واعادوا ترقيمها قد بسطوا كل ما فيها من غموض أو معان « متشابكة » الحبك وجعلوا كل امكاناتها واحدة لا مكثرة . ولا ريب في ان تحليلهما للقصيدة عمل جميل ، اهـل لأن يدفع بامبسون قدماً ، اما بقية الكتاب فليست بذاك ، وليست كفاء بمستوى النقـد الجيد حتى في نظر القراء حينئذ (١٩٢٧) . ويهـدف المؤلفـان فيه الى التمجيد والدفاع عن اليوت وكمنجز والآنسة سيتول والآنسة شتاين باعتبـارهم منـائر « للنزعة التجديدية » ويوغلان كثيراً في ابراز فكرتهما حتى انهما يقومـان باعمال هرقلية بطولية ، كأن يعيدا كتابة شعر كمنجز على نحو تقليدي ويعرفـان الطريقة اللغويـة عند الآنسة شتاين بمصطلح فلسفي . وذوقاهما تحكميان قلقان فهما يحتقران ستيفنز والدكتور وليمز ويعدانهما « تجديديين » زائفين ويثنيان على مـاريان مور ، ولكنهما يضعان آثارها في صف « الحقائق النثرية المألوفة » . ويسيئان قراءة اليوت اساءة صارخـة ، فيتخذان تحليل الطلبـة الجامعيين المعروف ، بنثر قصيدة « اليباب » شاهـداً عليها ، ويعتبرانه صورة للحقارة الحديثـة في مقابل الرومانسية في عصر اليزابث ويخطئان فهم السر في كثير من الاشارات والحبكات الساخرة التي تقدم لنا « بربانك مع بايدكر » و « بلايشتاين وفي فمه سيجار » (وان اهل البندقية في ربّان مجدهم كانوا ذوي حضارة تجارية كاليهود تماماً) وعلى العموم يبين المؤلفان انهما لا يعبآن بأن يعرفـا ما يجهلانـه ، وهو وفير

(هاهنا ايضاً نترك هذه الاصول لنقاد يعتزون بالكشف عن هذه الاشارات اكثر منا » « أهذا هو .. أو .. » « اننا نعترف باننا لا نعني .. الخ ») . وواضح ان امبسون استخلص زبدة ما لديهما .

وقد زعم كلينث بروكس في دراسته لنقد امبسون اننـا قد « نرجع بالطريقة [الامبسونية] خطوات اخرى الى الوراء » ، فنراها في تحليل ييتس ذي الطابع « الامبسوني » لقول بيرنز « القمر الشاحب يغرب » ونراها في قراءة كولردج لمقطوعة من « فينوس وأدونيس » . وهـذا نوعاً ما مغالاة في تقدير تعليقة ييتس ، وهي اقرب الى تأكيد استحالة التحليل ، لا النص على التحليل — سواء كان هذا امبسونياً او غير ذلك . قال ييتس في « رمزية الشعر » ١٩٠٠ :

ليست هناك ابيات ذات جمال حزين كهذين البيتين لبيرنز :

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء

والزمان يغرب بي والهفتاه !

فهذان البيتان رمزيان تمامـاً . انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة — وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر ادراكها — فـاذا بك تنزع منهما جمالهما ؛ ولكن اذا اجتمعت هذه العناصر كلها معـاً : القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان والصيحة الحزينة الاخيرة « والهفتاه » فانها تثـير عاطفة يعجز عن ان يثيرهـا اي نظام آخر من الالوان والاصوات والاشكال .

اما تحليل كولردج فانه امبسوني حقاً وقد يعد سلفـاً لطريقته فيتناول كولردج المقطوعة الآتية :

بلطف لطيف أخذت يده بيدها :

زنبقة مزمومة في سجن من الجليد

او عاج في طوق من المرمر
فيا لصديق ابيض يطوق مثل هذا العدو الابيض .

ويتخذها مثالا « للوهم » ويقارنها بالمثنوية الآتية من القصيدة :

تأمل ! كنجم لامع ينقضّ من السماء .
كذلك هو ينساب في الليـــل امام عيني فينوس .

ويحللها مثالا على « الخيال » . وفي كلا النصين يحاول كولردج ان يعرف بعضاً من المعاني والامكانات الكثيرة التي تجعل هذين الانموذجين من الصورة امراً لا ينسى (قراءاته لها يمكن الحصول عليها في « بقايا أدبية » وهي موسعة مدروسة في كتاب « رأى كولردج في الخيال » لرتشاردز) .

ومما يستحق ان ننوه به علاقة امبسون بعديد من النقاد الاميركيين ، واغرب العلاقات هي التي تربطه بكنث بيرك ؛ فاني فيما اعرفه من آثاره لم أجده ابداً ذكر بيرك او واحداً من كتبه ومع ذلك ، فاما انــه قرأ بيرك وتشرب اثره دون ان يذكره ، او ان توارد خاطريهما أمر فــذ ، فالفكرة الاساسية في « بعض صور من الشعر الرعوي » تكاد تكون كلها تمريناً على تطبيق نظرة من اشد نظرات بيرك تفرداً وذكاء أي « رؤيــة التناسب في اللامتناسب » ، وما يزال امبسون يعبث بمثل هذه التورية التي جعلها بيرك من اختراعاته الخاصة (التورية foil-soil في فصل عن « الحبكة المزدوجة » اوضح أمثلتها) . ولنقد امبسون ، بوجه عام ، طابع « بيركي » لا يستطاع تعيينه عند نقطة معينة .

اما بيرك فانه من ناحيته يشير كثــيراً الى امبسون باستحسان . وفي كتابـه « نزعات نحو التاريخ » يضع « بعض صور من الادب الرعوي » في صف مع كتاب رتشاردز « مبادىء النقــد الادبي » وكتاب الآنسة سبيرجن « الصور عند شيكسبير » ويعدها جميعاً « أهمّ اسهامات للنقــد الأدبي في انجلترة المعاصرة » ويتحدث عن فكرته وقيمته في عدة صفحات .

وفي الملحق على كتابه « فلسفة الشكل الادبي » أدرج مراجعتيه الحافلتين بالتقدير لكتاب « بعض صور ... » وكان قد نشر اولاهما عن الطبعة الانجليزية بمجلة « شعر » والثانية بمجلة « الجمهورية الجديدة » عند ظهور الطبعة الاميركية . وكلتاهما ثناء جهير على الكتاب وهما تعرفان نواحي القصور فيه على انها مقصودة للايحاء لا وليدة المنهج المرسوم ، وتزيدان الى تعليقات هوامشه لا الى عرضه الموثق ، وتنتهيان الى ان يسلك بيرك نفسه فيمن يوافقون امبسون في صور التشابه الادبي الأساسي لا في صور الاختلاف . واخيراً يفيد بيرك في كتابه « نحو الدوافع » إفادة خاطفة من فكرتي امبسون في « الادب الرعوي » و « الغموض » ، ويعترف بذلك في الحالين . وخلاصة ما هنالك في تصوير هذه العلاقة ان يقال : امبسون مدين لبيرك او يتوارد خاطراهما ، وبيرك يتقبل افكار امبسون باستحسان ويفيد منها شيئاً .

اما اكبر تأثير لامبسون فيظهر عند ناقدين اميركيين آخرين وهما جون كرو رانسوم وكلينث بروكس . فقد كتب رانسوم عنه باسهاب اكثر مما كتب اي ناقد آخر ، وخصص له الجزء الاخير ، ومقداره ثلاثون صفحة من فصله عن رتشاردز في كتاب « النقد الجديد » . وكتابته عنه . بالغة الحماسة فقد كتب يقول في احد المواطن عن « سبعة نماذج » : « انني لاعتقد انه احفل الدراسات التي طبعت خيالا ، وان امبسون ادق قارىء احرزه الشعر ، واغزره مادة » . ويقول في موضع آخر : « اظن ان كتابات كهذه ، مضاء وصبراً وتسلسلا ، في الوقت نفسه ، لم يكن لها وجود في النقد قبل رتشاردز وامبسون » . ولا يقيد رانسوم هذا الثناء الا بقوله : ان امبسون يصرف همته في المقام الاول الى « المحتوى العرفاني » لا الى المشاعر في الشعر حتى اننا لنخشى ان تكون قراءاته مجاوزة لطورها قليلا ، وان لديه خيالا زاخراً (ويقول رانسوم ان ذلك خير من الخيال الفقير) وان نقده حتى اليوم يحوم حول القصيدة ، اي

انه يتجه نحو ابراز « النسيج » اكثر من « البناء » . ومع هـذا فان رانسوم يختم كل هذا بقوله :

> يبدو انه ليس من المستحيل علينا ان نحصل على قراءات دقيقة من علاقات النسيج والبناء التي وجدها الشعراء حقـاً تحقق الغرض في الماضي ، وخير ناقد موهوب في العالم لاداء هذه المهمة اداء جيداً هو ، فيما اعتقد ، المستر وليم امبسون ، دارس انواع الغموض . فقد كانت دراساته ، حتى اليوم ، ممارسة جانبية قيمة ، محايدة قليلا لمشكلات النقد الكبرى غير انه ربما كانت لديه عبقرية بعيـدة الشأو لتقييم ذلك الشيء الذي لا تدركه الحواس ونسميه « الموقف » الشعري . نعم لدينا نقـاد آخرون لا ننقصهم اقدارهم . غير ان دراساتهم ليست كدراساته نفاسة وقيمة .

ويمكن فهم هذه الاستشكالات التي يثيرها رانسوم ، بل يمكن التقليل من شأنها ، فيما اعتقد اذا نحن تذكرنا ان ما كتبه عن امبسون في كتابه – وان كان قد نشره سنة ١٩٤١ – لا يتناول الا « سبعة نمـاذج من الغموض » وانه ، ولا بد ، كتب قبل ظهور « بعض صور من الأدب الرعوي » وفي هذا الثاني تحول امبسون ، على التعيين ، (إن كان فهمي للمصطلحات صحيحـاً) الى المشكلات التي يسميها رانسوم « البنـاء » وعلاقات البناء والنسيج ، كما اتجه الى قراءات اقل انطلاقاً من سابقتها ، بعض الشيء .

وفي الوقت نفسه يشير رانسوم في حديثه عن امبسون الى ان هـذا الناقد « لم ينته من موضوع » الغموض ، وانه يثير القارىء الى أن يصنع لنفسه تصنيفاً لانواع الغموض . وفي خلال القطعة كلهـا يندفع رانسوم ليعمل بدقة تصنيفه الخـاص ، فيستخلص : النوع « المقيّد او الخبري »

والنوع « المعلق او المؤقت » و « الغموض النظري المحض في استعمال المجاز » اي النماذج المزيدة : ٨ ، ٩ ، ١٠ (واقول على سبيل التعليق الساخر على هذا الموقف بأن الاشارة الوحيدة التي اشار امبسون بها الى رانسوم ، فيما اعلمه ، هي نوع من الحديث الهازىء المستخف ، في قطعة له عن كلينث بروكس ، تناول به قصيدة لرانسوم تدور حول طفلة ماتت دجاجتها المدللة) .

اما العلاقة بين امبسون وكلينث بروكس فقد كانت ، على الأقل ، متبادلة لا من جانب واحد . فان الكتاب المقرّر « كيف نفهم الشعر » تأليف بروكس وورن يشير اشارات كثيرة الى امبسون . ويعترف بروكس في مقدمة اول كتاب نقدي له « الشعر الحديث والاتباعية » المنشور سنة ١٩٣٩ انه « يستعير » من امبسون (ومن اليوت وتيت وييتس ورانسوم وبلاكمور ورتشاردز وغيرهم) كما انه في المتن يقتبس من فكرته « اللامعة » عن الحبكة الثانوية في روايات عصر اليزابث وعن « اوبرا الشحاذ » ويذكر ما كتبه عن « الفردوس المفقود » . فلما ظهر هذا الكتاب راجعه امبسون في مجلة « شعر » ، كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٩ ، ومع انه ردّ التحية بمثلها فوصف الكتاب بأنه « لامع » ، الا انه انفق اكثر وقته في اعلان مخالفاته للمؤلف : فهو على خلاف بروكس لا ينفي الدعاية من الادب ، ولا ينفي العلم ، وانه قد يعلن الحرب ايضاً على اكثر الموقف العام في الكتاب ، كما يعلنها على كثير من الاحكام فيه بأعيانها . ولما كتب بروكس ، سنة ١٩٤٤ ، دراسة في مجلة « اكسنت » لنقد امبسون ، تحمس فيها كثيراً ، وان كانت تمسّ بلطف زلات امبسون العلمية وعقلانية و « نزعته الذاتية » (وسنتحدث عن هذه الثالثة فيما يلي) حتى انه ختمها بهذا المديح :

في هذا الوقت الذي تنذر فيه دراسة الادب بالانحراف نحو علم الاجتماع ، ويتنبأ فيه العارفون علناً بموت الدراسات

الكلاسيكية ، من المستحيل علينا ان نغالي في تقدير اهمية هذا النوع من النقد الذي يظل امبسون ألمع القائمين بشأنه . فليس هو حقاً الاديب القديم الطراز الذي يسحرنا فيجعلنا نؤمن على دراسته المريحة باقتباسة من لام وبعد ذلك يلقي علينا عند الانتهاء اقتباسة من هازلت . ومن ناحية ثانية ليس هو حقاً مجرد شاب لامع يحمل كيساً مليئاً بالادوات السيكولوجية . انما هو ناقد من اقدر نقادنا وأرصنهم ، ودراساته حافلة بنتائج ثورية اذا هي طبقت في تعليم كل الادب ، ثورية اذا اعتبرنا مستقبل التاريخ الادبي .

ومنذ السنوات الاخيرة من العقد الرابع من هذا القرن اخذ بروكس يستغل مبادىء امبسون في مراجعاته (في احدى المرات تحدث عن « اشعار مجموعة » لروبرت فروست ، مثلا على « الشعر الرعوي ») . وفي احدث كتبه « الزهرية المحكمة الصنع » استمد من امبسون خلال هذا الكتاب ، مركزاً نظرته الجديدة في « التناقض » على فكرة « الغموض » ، معلناً الحرب ، في الوقت نفسه ، على قراءة امبسون الاجتماعية للجواهر والازهار التي تتورد غير منظورة في « مرثاة » غراي ، متهماً له بأنه يقتسر من القرينة تفسيراً سياسياً (وهو اعتراض ألمع اليه منذ سنة ١٩٣٨ في « كيف نفهم الشعر » حيث طبع قراءة امبسون للمقطوعة وشفعها بهذا الواجب الثقيل المطلوب من التلاميذ تحقيقه : « انقد تحليل امبسون من حيث علاقته بالقصيدة كلها ») ثم راجع امبسون هذا الكتاب في مجلة « سيواني » عدد الخريف ١٩٤٧ واعلن عن مخالفاته له ، ودافع عن موقفه من « مرثاة » غراي ، وعارض بين دراسته ودراسة بروكس لقصيدة كيتس « قصيدة في زهرية اغريقية » ورد عليه بروكس في العدد نفسه . ولا يستطيع احد ان يتكهن الى اين ينتهي هذا الجدل في النهاية .

وقد اشرنا من قبل الى اثر امبسون في بلاكمور والى اقتبـــاس مود بودكين عنه ، وسنتحدث عن علاقته بجماعة مجلة Scrutiny . اما فيما عدا ذلك فنقول ان امبسون كان واسع الاثر ولكنه لم يُنْقَدْ الا نقداً ضئيلا فأثنى هربرت ريد على « تحليله اللامع » للغموض ، واشار اليه ألان تيت باقتضاب ، وكذلك فعل روبرت بن ورن . واستمـــد آرثر ميزنر من استطلاعات امبسون لمدة عشر سنوات ، على الاقل ، دون ان يفهمهـــا جيداً ، أو هكذا تدل مراجعته للشعر الرعوي الانجليزي في مجلة « بارتزان » عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣٧ حيث اثنى على امبسون بأعلى الفاظ المديح واعلن ان كل شيء تقريباً ابتـــداء من « الجبل السحري » حتى « ما لي وما ليس لي » To Have and To Have Not انما هو ادب رعوي بالمعنى الذي يقول بـــه المستر امبسون . وقد أدى راندل جرل تحليـــلا امبسونياً لامعاً عنوانه « نصوص من هسمان » Texts From Housman في مجـــلة « كينيون » عدد الصيف ١٩٣٩ ، ولكنه لم يتحدث عن آثار امبسون فيما أعلم . وأثنى لوول على امبسون ، وعده احد خير خمسة من شعراء الانجليز الاحيـــاء ، (والآخرون هم توماس واودن ومكنيس وغريفز) . وقدّم له توماس نفسه مديحاً ساخراً كشاعر ، نصف قصيدته الريفية « رجاء الى ليدا » وعنوانها الفرعي « برسم الولاء لوليم امبسون » اما وليم يورك تندال فقد اثنى على شعر امبسون في كتابـــه « القوى في الادب الانجليزي الحديث » وليس لديه مـــا يقوله في نقده الا انه يبلغ درجة الطريقة القديمة من « تفسير النصوص » ، وانه كتب بطريقة غـــير جذابة ، كما كتب نقد رتشاردز .

وادرج اسمه هربرت مللر في كتابه « العلم والنقد » Science and Criticism بين جماعة من النقاد المحدثين لا يبارون في « التحليل الحاد اللبيق » ويشير اليه اشارة او اثنتين ، ولكنه لا يتحدث عن نقـــده . وقد تقدم القول

بان دارسي شيكسبير ونقاده قد اجمعوا على مؤامرة من الصمت ليخملوا انتاجه ، مثلما فعـل ايضاً ، على نحو اقـل ، الذين كتبوا في الشعر الميتافيزيقي ، وهو مجال ادى فيه امبسون بعضاً من اكثر استقصاءاتـه المعيةء . واشد هجومين حادين على انتاجه فيما اعلم ورد اولهما ، وذلك شيء يلفت النظر حقاً ، في كتاب هنري بير « الاباء ونقادهم » . حيث وصفه ، في احد المواضع هو ورتشاردز بأنهما يستخرجان « فئراناً متناهية في صغرها » وفي موضع آخر بانهما « يغريان المراهقين وقتياً » ، وورد ثاني الهجومين في كتاب « على اصول وطنية » On Native Grounds لالفرد كازين ، الناقد الاثير عند بير ، فتحـدث هنالك عن امبسون بتحقير ، وقرنه ببلاكمور وبيرك ، وقال عنه انه « مساح للمجازات » يكتب « الغازاً تثير دهشته الذاتية » (مما يلفت الانتباه ان بير وكازين اللذين يتمتعان بادراك متعثر فاشل في العادة ، قد اصابا حين جمعـا خير نقاد معاصرين في صعيد واحد ، لكي يخصاهم بالهجوم .)

اما ما قاله جيوفري جرجسون في امبسون حين تجادلا على صفحات مجلة « شعر » : ان امبسون « نموذج لذي نظريات جامد وشاعر يلفق شعره بالسرقة من غيره » يكتب « مادة متضائلة تافهة لا تقرأ ، حتى انها لا تستأهل الاهانة او الهجوم » ـــ اما هذا فقد يعزى الى ما يسوق اليه الجدل من جدة وضيق في الخلق ، ولا يمثل بالضرورة رأياً موزوناً في تقدير نقده . واخيراً فان اقتراح فيليب ويلرايت ان يوضع المصطلح السمانتي « كثرة الدلالات » Plurisignation مكـان كلمة « غموض » ـــ ذكر ذلك في مقال له عنوانه « في سمانتيات الشعر » بمجلة « كينيون » صيف ١٩٤٠ ـــ وكذلك استعمال ماغريت شلوش « غموض امبسون » تمريناً

● لا تزال صلة امبسون بالشعر الميتافيزيقي قائمـة وقد كتب بحثاً مسهبا عن دن في مجلـة « كينيون » عدد الصيف ١٩٥٧

لفصل من الفصول في ملحق بكتابها « هبة الالسن » The Gift of Tongues فان هذين يمثلان بدء انسجام الدارسين مع امبسون ، انسجاماً قـد يمتد فيشمل المعتنين بالقراءات المتعددة لنصوص شيكسبير .

٥

بقيت مشكلة واحدة عامة تتعلق بنقد امبسون وتحتاج معالجة : وهي مشكلة طبيعة القراءة الدقيقة ومشتملاتها . اما من ناحية تقليدية ، فقد كانت القراءة الدقيقة حقاً للكاتب الذي يدرس صنعة ادبية ، أو الاستاذ الذي يعلمها . وقد كانت الدراسة المسهبة حقيقةً في الحالة الاولى نادرة ، وقد تكون نتيجة لاستقصاء الكاتب لصنعته نفسها ، كما فعل هنري جيمس في المقدّمات (وكما فعل هارت كرين وتيت في الايام الاخيرة بالكتابة عن شعرهما) ، وقد تكون نتيجة لبحث صديق ، مثل دراسة بلزاك المشهورة وعنوانها « دراسة للمسيو بيل » (وفيها انساق الى النقـد الفني واقترح تحسينات على The Charterhouse of Parma بعد تلخيص متأنٍ متدرج للحبكة في خمس وخمسين صفحة ، أو قـد تكون وليدة عقل موغل في التحليل ، كالشيء الذي نراه في دراسات كولردج لشيكسبير . اما القراءة الدقيقة التي يؤديها استاذ ، فلدينا منهـا نماذج نتراوح بين أرفع انواع الدراسة ، وبين آثار جوزف ورن بيش ، في مثل كتابه « النظرة الى النثر الاميركي » The Outlook for American Prose خاصة ، اذ يدرس فيـه الادب المعاصر بعين النحوي الضيقة ، ويعيد « مصححاً » كتابة عبارات لأدباء مثل جون ديوي ، كأنها موضوعات انشائية يكتبها طلبة . (كان خيراً لبيش لو أنه أنفق الوقت في مراجعة كتبه ، وتصحيح اسلوبـه ، واستبعاد عبارات مثل : « Equine Excrementa » و « in a family way » وتغيير « Lester Jeeter » الى « Jeeter Lester » حيثما وقعت) .

ومهما يكن من شيء فان احـدى مظاهر النقد الحديث ، على وجه الدقة هي هذه القراءة الفنية الدقيقة ، لا من حيث انها مظهر للعلم او لحرفة التعليم ، بل من حيث انها طريقة عامة من التحليل النقدي فقد ادخلها رتشاردز في النقد الحديث ، مثلما ادخل اشياء اخرى كثيرة . ولكن بما انه شغل نفسه بامور اخرى فان مـا انتجه من القراءة المسهبة حقاً لا يعدو امثلة قليلة . ويصدق الشيء نفسه ، مع اختـلاف في نوع الاهتمامات الصـارفة ، على كنث بيرك ، وظـل من نصيب امبسون وبلاكمور انشاء مقدار من الدراسة الدقيقة المسهبة على اساس من مبادئهما . وقد كتبت جماعة الجنوب التي تلتف حول رانسوم عـدداً لا يحصى من البيانات ، تلح فيه لا على ان القراءة الدقيقة الفنية للنصوص عمل هـام للنقد ، فحسب ، بل على انها العمل الوحيد المشروع له . على ان رانسوم وتيت قد حققا منه نسبياً شيئاً ضئيلا لأنهما ، عـلى شاكلة رتشاردز وبيرك ، مشغولان بالمشكلات النقدية العامة ؛ واحدهما بعيـد من ميدان الادب ؛ اما كلينث بروكس وروبرت بن ورن ، فقد بدءا انتاج مقدار من الدراسات المسهبة ، اعتماداً على مبادىء الجماعة ، ولكن بعض ما انتجاه ليس مسهباً ، على التحقيق ، وهذا قد يفسر اعجاب جماعة الجنوب بكل من امبسون وبلاكمور فانهما دون ان يكتبا بيانات قد اخذا اهبتهما للعمل وانتجا ما انتجاه .

وهناك مدرسة من النقاد موفقة في تخصصها بالقراءة الدقيقة للنصوص، وهي جماعة كمبردج القائمة حول مجلة « Scrutiny » بانجلترة ولا تعرف بأميركة الا قليلا وقد انضم اليها امبسون بعض الوقت (فصله عن حديقة مارفل في كتاب « بعض صور » نشر اولا فيها) . وقد صدر عن هذه الجماعة امضى قراءة دقيقة في عصرنا ممزوجة بمقررات اجتماعية ذات قيمة حقيقية وشمل ذلك مـا كتب في المجلة نفسها (وما كتب في سابقتهـا

« حولية الآداب الحديثة » The Calendar of Modern Letters التي استمرت من ١٩٢٥ ـ ١٩٢٧ ومنها استخرج ليفز مختارات سمّاهـا نحو مقاييس نقدية Toward Standard of Criticism) كما شمل مؤلفات ف. ر. ليفز ومؤلفات ك.د. ليفز ول.ك. نايتس ومجموعة مختارة عنوانها « Determinations » وكان ف. ر. ليفز احد محرري المجلة وزعيم الجماعة . وقد اخرج للناس قسطاً وافراً من النقد الجليل الفـائدة ، نقداً في خير احواله حين يكون فنياً او تفسيرياً ، وبخاصة اذا تناول المحدثين في كتابه « اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي » New Bearings in English Poetry واحياناً اخرى يفسد بالعيوب التي تصحب النقد الاجتماعي اي الميل الى وسم هذا الاديب او ذاك بمصطلحات مثل « هرب » و « انصرافية » او اتباع طريقـة بروكس في بتر الادباء الذين لا يرضونه اجتماعيـاً ، مثل ييتس وهنري جيمس ، او الاخذ بعقلانية القرن الثـامن عشر التي تستعمل مصطلح « شعائري » بنوع خـاص للتحقير ، او استعمال اسلوب تعليمي مغرق يدعو الناس الى اعتناق الشعر . وقد وضع ف. ر. ليفز نصب عينيه في كتابه « نظرة جديدة في القيم » Revaluation — وهو كتـاب ظهر تباعاً في المجـلة على شكل سلسلة من اعادة النظر والتقدير للادب — ان يراجـع تاريخ الشعر الانجلـيزي ، ليبرز بوضوح « قوة اللمح الساخر » الميتافيزيقية (أو ما يسميه بيرك « رؤية التناسب في اللامتناسب ») جاعلا منها الموروث الصحيح وهي محاولة سبقه اليها اليوت بطريقة غير رسميـة (مع انه ناقض اليوت الذي أعلى من دريدن ، وخفض من شأن بوب ، فعكس ليفز ذلك) . وتبعه فيها كلينث بروكس (وحلّ المشكلة بأن أقصى كلا من بوب ودريدن من الموروث) .

اما ك . د . ليفز المختصة بباب القصص في المجلة فقد كتبت في « القصص وجمهور القراء » Fiction and the Reading Public دراسه ادبية اجتماعية

بالغة القيمة عن انحدار الذوق العام في انجلترة منذ ١٦٠٠ مستعملة طريقة تصفها بما تستحقه حين تسميها « انثروبولوجية » . وقد قامت هي وليفز الآنف الذكر بهجمات حادة على الماركسية في العشر السنوات الاخيرة مع انهما مدينان لها بطريقة تناولها للامور الاجتماعية . اما ل.ك. نايتس* وهو احد محرري المجلة فربما كان المع محلل للنصوص بين الجماعة وقد حاول ان يطبق ـ تصريحاً لا ضمناً ـ الافكار الماركسية على الادب في كتابه : « الدراما والمجتمع في عصر جونسون Drama and Society in the Age of Jonson » والكتاب فيما يستوعبه فكرة لامعــة ، ويشعرك بانه مــن النوع الذي لو عاش كودول لكتبه ، ففيه بحث « في العلاقــة بين النشاط الاقتصادي والثقافــة العامــة » بالكشف عن الاحوال الاقتصاديــة والاجتماعيــة في انجلترة ايام اليزابث واليعاقبة باسهاب ، ثم دراسة الدرامــا بعرضها على نماذج من تلك الاحوال . اما في التطبيق ، فان الكتاب مخفق لعدة اسباب اولهــا : ان نايتس لا يطبق نظريات ماركسية ، على التحقيق ، (وان كان كتابه يقتبس من كل ماركسي ابتداء من ماركس وانجلز حتى ت . أ . جاكسون ورالف فوكس) وانما يطبق حتميــة تاوني الاقتصادية الاكثر بساطة من الماركسية . وثانيها ان كتابــه لا صلب له ، وينقسم بحدة في الوسط الى كتابين احدهما : خلاصة اقتصادية اجتماعية جيــدة والثاني : مجموعة من النقــد الادبي التحليلي الممتاز ، دون ان تقوم بين الاثنين ادنى صلة . وثالثها ، ولعل هذا هو العامل الاساسي الكامن وراء الاخطاء الاخرى ، ان نايتس ، على انه يقتبس باستحسان مبدأ ماركس « ان الكيان الاجتماعي للناس هو الذي يتحكم في وعيهم » ، فأنه يعجز عن ان يفهم ما عناه ماركس ، ويخطيء في ادراك سر هذه العملية ، واذا ادراكــه له يجيء على هــذا النوع من التبسيط المضحك : الكيان

* ورد هذا الاسم خطأ في الجزء الاول على الشكل التالي : نايت .

الاجتماعي للناس يتحكم في آرائهم ونزعاتهم . فلا تجده يعالج الانعكاسات العميقة للمجتمع في المبنى الروائي وانواع الصراع في المسرحيات ، بل يهتم بما تقوله الشخصيات عن المجتمع والمال والتملك ، اي يهتم بالصفحة الاجتماعية من تعليقاتهم لا بطبائعهم . وينهي نايتس كتابه بمختارات من الخطب « تضم فكرة العصر ورأيه » وتعكس « مظاهر هامة من الموقف الاجتماعي » او تقدم « توضيحاً لحياة هذه الفترة » .

اما كتابه الثاني « كشوف » Explorations وهو مجموعة من المقالات « عن ادب القرن السابع عشر في الدرجة الاولى » فانه عملية رصينة من التكامل الاجتماعي – الادبي . وفيه يقوم بعمل قيم بالالحاح على ان الادراك الجشطالتي للاستجابة العاطفية المركبة ، كلها عند القارىء يجب ان تكون نقطة البدء في النقد ، لا تلك التجريدات النقدية التقليدية من مثل « شخصية » و « حبكة » . وهو ينص على اهمية العمل الادبي من حيث هو وحدة يراد استقصاء نواحيها وعلى ضرورة ابتداء كل بحث من الزاوية الفنية ، وعلى قلة جدوى الكشف عن العلاقة بين الفنان والمجتمع (وما يزال يعتبرها موضوعاً اساسياً في النقد) من اي زاوية سوى اسلوبه الفني واحساسه . وعلى الرغم من روعة هذه المبادىء النقدية يجيء الكتاب احيانا مخيباً للامال ، ذلك لان نايتس يرث عن ف . ر . ليفز فكرة « الهرب » (فيخبرنا ان هاملت تراجيدي هارب وما يجد هاملت استجابة في نفوسنا الا لاننا انهزاميون ايضاً) وورث عنه عجزه عن ان يتذوق تماماً ادباء مثل ييتس وجيمس ، واضاف الى هذا الذي ورثه قصوراً من ذاته ، وبخاصة احجامه عن ان يسير بأي نقطة من البحث الى نهايتها البعيدة لئلا تشوه كلية العمل نفسه . ومع كل هذا فانه في خير احواله – اي حين يتمخض التحليل الاجتماعي الاصيل عن دراسة نصية مسهبة لاحساس شعري معين ، كما في مقاله عن

جورج هربرت ــ ينتج نقداً لا ينزل عن مستوى اجمل ما لدينا من نقد ، الا قليلا .

وتستمد جماعة مجلة Scrutiny أخيراً من رتشاردز كما تستمد من اليوت ، وهي مدينة على طول الدرب كثيراً لامبسون . فقد تابع ف. ر. ليفز انواع الغموض باصرار ، واعترف بفضل امبسون ، واقترح ان كتابه « يجب ان يقابل باحترام » ، وفي ختام كتابه « اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي » ، وجد أن قصائد امبسون « الفــذة » وقصائد رونالد بوترال هي « الاتجاهات الجديدة » الوحيدة التي تستحق البحث منذ اليوت وبوند . وقد افاد نايتس ايضاً من امبسون وبخاصة في كتابه عن هربرت وتصيّد انواع الغموض (يفضل ان يتجافى عن هذه اللفظة ، ويستعمل بدلها « التراكيب الجانحة » أو « تذكر شيئين في وقت معاً ») وأفاد ، على وجه العموم ، كثيراً من طريقــة امبسون في القراءة . وفي الوقت نفسه تراه قد نقد طريقة امبسون بشدة من زاويته الجشطالتية زاعماً ان امبسون يحصل على معانيه الغزيرة بالتركيز على جزء من القصيدة واعتبار امكانات ذلك الجزء بمعزل عما عداها ، ناسياً ان القصيدة كُـلٌ قد الغيت فيــه بالضرورة اكثر تلك الامكانات . وهذه تهمة رصينة قوية من وجه ولكنها تبدو ، على الجملة ، استعمالا لمبدأ « العضوانية » للحد من المعاني ، لا لتظهر التنظيم والروابط المتبادلة ذات العمق العظيم والتركيب في المعنى . (قــد وجه ليفز هذه التهمة نفسها ضد كل من امبسون ورتشاردز في « التعليم والجامعة » Education & The University) .

ونشأت في الوقت نفسه مدرسة نقدية معاصرة ، تجعل مذهبها الرئيسي رفض القراءة بتاتاً ، وكان البيان الناطق باسم هذه الجماعــة هو « العقل الأدبي » ١٩٣١ لماكس إيستمان ، فقد هاجم فيه كل الادب بانه « كلام لا ضابط له » (« الآراء الغامضة القلقــة المتناقضة في هــذه الآداب

الانسانيـــة ») . وتبجح معتزاً بأنـــه أخفق كقارىء (تهاتف ايستمان قائلا : أنفق جويس اشهراً على استخراج اسمـــاء خمسمائـــة نهر في جزء Anna Livia Plurabelle من كتاب « يقظة فينيغان » اما ماكس ايستمان فلم يستطع ان يجد الا ثلاثة انهر ونصف) . وقد وضح الكتاب ، بعامة ، ان مشكلة ايستمان الوحيدة هي مقتـــه للشعر ، وعجزه أو إباؤه من ان يقرأه بذكاء ، وأنه رفع هذه المشكلة الى مستوى طريقة نقدية . وهناك كتب اخرى تنهج هذا المنهاج ، منها بانجلترة كتاب « الاحساس والشعر » Sense & Poetry لجون سبارو وكتاب « تدهور المثال الرومانتيكي وسقوطه » The Decline and Fall of the Romantic Ideal للوكاس (ف ل.) وكلاهما يشققان فنوناً من القول معناها ان الشعر الذي لا يفهمه كل من سبارو ولوكاس لا يمكن ان يعني شيئاً في الحقيقة . ومنها باميركة « القارىء لنفسه » تأليف مارك فان دورن وهو بيان يدعو الى القراءة سطحياً ، جهد المستطاع ، فهو بهذا يمثل « القارىء لنفسه » وكتـــاب ج . دونالد آدمز « شكل الكتب التي ستظهر » وهو انتصار كامل للعجز النقدي حتى انه يجعل ماكس ايستمان يبدو اديباً اذا قارناه به . غير ان هذه الجماعه تكاد لا تستحق هذا الحديث .

وشعر امبسون هو احـــد العوامل التي تؤثر في نقده وقد نشر منـــه « قصائد » Poems ١٩٣٥ « والعاصفة المحتشدة » ١٩٤٠ ، وهو شعر رصين هام ، حتى ولو لم يقدره المرء تقدير رتشاردز له ، كما انه شبيه بنقده : ساخر وكثيراً مـــا يكون عريض الفكاهة متعلقاً بالشكل ، وهو ميتافيزيقي بكل معاني الكلمة ، من معنى « جذر » كما يستعمله رتشاردز الى المضمونات العامة التي تدل عليها لفظة « Quirky » [اي المراوغة والتهرب والتلاعب] . وهو ذو ارتباط بنقده لانه يستعمل شكلا نوعياً كالاشعار الريفية التي سبقت الاشارة اليها ، ولانـــه يعتمد في مبناه على

البيت الواحد ، ولأنه يتلمس التورية وانواع الغموض . وليس هذا كله فحسب بل هو وثيق الصلة بنقده ، خاصة في تلك الملاحظة النثرية التي يكمله بها ، قائلا في « تعليقة على التعليقات » في « العاصفة المحتشدة » : « كثير من الناس (مثلي) يفضلون قراءة الشعر ممزوجاً بالنثر فذلك مـا يعينك على المضي ذلك لأن الرسوم الشعرية قد تجافت عن الحياة العادية ، فاذا كان لديك جسر من النثر فانه يجعل الوصول الى قراءة الشعر امراً طبيعياً » . وهذه التعليقات نقد امبسوني زاخر ، وتفسيرات للقصائد من ناحية ، وتوسيع في مداها من ناحيـة أخرى ، وتجيء مساوية لها من ناحية ثالثة . ويتحدث امبسون بتواضع عن « قلة كفاءته في الكتابـة » ويبين ان في القصائد « نوعاً من متعة الالغاز » وان الملاحظات نغمـة « كالاجوبة على لغز الكلمات المتقاطعة » ولكنه في الحقيقة ينسب لشعره من الغموض اكثر مما فيه . وبخاصة المجلد الثاني الذي يضم عـدداً من القصائد السياسية في موضوعات صينية وترجمات يبدو انها من اليابانية ، ومعارضة ساخرة لاودن جائرة ، وقصائد بعناوين مثل « انطباعات من انيتا لوس » فكل هذا الجزء تقريباً ليس في الصعوبة مثل كثير من الشعر الحديث ، دونه في الجودة .

وهناك تهمة غريبة توجه احياناً الى امبسون وعلينا ان نواجهها حين نحاول كلمة اجمالية عن فضله في النقد ، وتلك هي انه انطباعي في نقده اي انه يستجيب للقصيدة بكتابة قصيدة جديدة عنها ، ليس لها بالقصيدة الاولى من علاقة الا علاقة الدافـع الذي احدث استجابة . والمظهر المضحك في هذه التهمة هو ان امبسون في كتـابه « بعض صور من الادب الرعوي » يقتبس قول ناقد مراجـع ، كتب عن مؤلفه السابق واتهمه حينئذ بالموضوعية ، اي « بمعالجة القصائد على انها ظواهر طبيعية لا امور يحكم عليها العقل » بينما يتهمه كلينث بروكس في دراستـه لنقده

بأنه « ذاتي » ، مؤكداً انّ « نظام التصنيف لانواع الغموض سيكولوجي ، لان الانواع ترحل عن مواضعها كلما غيرنا القارىء او كلما تحسّن القارىء نفسه ، فانها لا تصف خصائص ثابتة في القصيدة (اي في القصيدة التي يقرأها القارىء المثالي قراءة « صحيحة ») » ومن الواضح ان التهمة التي يوجهها المراجع الاول المجهول ، صحيحة من حيث ان امبسون يعالج القصائد حقاً على انها ظواهر طبيعية ، لها وجودها المستقل عن حكم العقل (اي انه مادي فلسفي) واتهام بروكس له ايضاً صحيح فأن المعايير التي يستعملها امبسون نسبية ذاتية من حيث انه يعالج القصيدة من زاويتين ، زاوية امرىء يكتب وآخر يقرأ ، اي يصنع ما يصنعه الناس الواقعيون في هذا العالم ، لا تجريدات بروكس الافلاطونيـة اللامحدودة الجامدة التي يسميها « الخصائص الثابتة » و « القراءة الصحيحة » و « القارىء المثالي » فإمبسون ، بعبارة اخرى ، موضوعي أو ظواهري في الفلسفة ، ذاتي أو نسبي في النقد ، يتخذ الانسان مقياساً في كلا الحالين . وهذا لا يجعله انطباعياً الا من حيث ان المادية لا تقبل مبدأ لينين في الحقيقة الموضوعية المطلقة ، وان القصيدة عنده هي ما يمكن ان يحصل عليه ، وليس هو انطباعياً لانه يريد ان يهرب من وجه القصيدة ويأوي الى شخصيته الشاعرة ، ذلك المعنى للنقد الانطباعي الشكلي الذي يمارسه أناتول فرانس وجول ليميتر .

وهذا يؤدي بنا مباشرة الى المشكلة الاساسية حول طريقة امبسون : أي عامل معوّق يحول بينها وبين التفرع الى ما لا نهاية حتى تصبح كل ثقافة المرء ، بالتالي تفسيراً لسطر او كلمة ؟ ان امبسون احياناً ذو ميل الى ان يبعد في تقديره ، ويعثر على انواع من الغموض في كل مكان ، وأن يوسع تعريف « رعوي » حتى يصبح كل أثر فني « رعوياً » وان يكوم المعاني حتى تكاد تحطم صلب القصيدة . فأين يضع الحدود وعلى اي

أساس ؟ يقترح بروكس ، بلباقة ، ان يكون المعيار ما يسميه كولردج « الذوق السليم » وهذا ما يفسره ويدافع عنه رتشاردز في فصل بهـذا الاسم من كتابه « رأي كولردج في الخيال » ، ويقول :

> كلمة « الذوق السليم » ذات صوت مشئوم أحياناً إذ يظن أنها لفظة السر في النقد . انها راية ينضوي تحتها كل نوع من البلادة ويقاتل من اجلها كل نوع من التحيز . حتى كولردج الذي يكون غالباً اسوة في الذوق السليم في النقـد ، ليس بعاجز ، في بعض الساعات القليلة ، عن ان يستعمل ألوانهـا ليتقدم باعتراضات واعتذارات مؤسسة على قراءة ذاهلة ليس فيها عناية ولا قدرة على الاستجابة ولا على الامداد .

ومع هـذا ، يضيف رتشاردز ، انها المعيار الوحيد لدينـا لتطبيق النظرية : « في أي نظرية لا يوجد مقياس فارق للخير ، وعلينـا ان نستعملها كما نستعمل المجهر لا كما نستعمل آلة الفرز او المنخل . فانها لا تستطيع ان تنوب عنا في الاختيار ولكنا لا نستطيع ان نختار دونهـا ، وحياتنا بعينها اختيار » .

وعلى الجملة : كل طريقة او فكرة نقدية بما في ذلك فكرتا امبسون « الغموض » و « الرعوي » انما هي امتداد للانسان أي أداة لا غير ، وعلى الانسان ان يستعملها ويوجهها ، وعلى حسب هذا المحك نجد الرجل الواقف من خلف مبدأي امبسون ، اي امبسون نفسه رصيناً كأي ناقد آخر ، واذا استثنينا بعض الشذوذ . حكمنا ان استعماله لمبدأيه خصب ثرّ لامع الى اقصى حد ، وأنه في الوقت نفسه مغلوب النفس بالاهتمام العميق بالقصيدة نفسها و « بالذوق السليم » أساساً . ومن الصعب ان نتكهن بما سيعمله من بعد ، وان المرء ليرجو ان يكف عن تطبيق الانجليزية الاساسية ولا يشغل كل وقته بها فانها عامل معوّق من نوع آخر أقل قيمـة ،

بالنسبة له اذ انها تتمخض عن تنظيم لقلة الانتاج في النقد أكثر من ان تكون تنظيماً لانتاج وافر غزير . ويرى بروكس أن كتاب « بعض صور من الادب الرعوي » « يوحي ضمناً بان اثني عشر كتاباً على الاقل ستصدر بعده » . وليس من حقنا ان نتطلب ان تكون هـذه الكتب المنتظرة أحسن من كتابه الثاني ، بمقدار ما تفوّق الثاني على الاول ، او كما تفوق الاول على كثير مما نتسامح فنعده نقداً . ومع اقرارنا بانه لا حقّ لنا في ان نتطلب ذلك ، فلدينا من الاسباب ما يجعلنا نتوقع ذلك . إن الغموض المحيّر لدى امبسون هو ان انتاجه يصبح لدينا بالتدريج أقل غموضاً ، ومن علائم النصر في طريقته النوعية انه يتجنب بتوفيق كل نوع نضعه نحن في طريقه .

الفصل العاشر

ايفور ارمسترونغ رتشاردز

والنقد بالتفسير

لا يكاد المرء يقترب من ايفور آرمسترونغ رتشاردز الا وهو يحس برهبة عظمى ، فان اطلاعه في كل مجال من مجالات المعرفة واسع مترامي الاطراف ، وتميزه في ستة ميادين ، بجانب ميدان النقد ، فذ ساطع ، والالمعية والحذاقة في كتبه الاولى – على الاقل – رائعة ، حتى ان دراسة سريعة له في بضعة آلاف من الكلمات لمحتوم عليها ان تكون سطحية مضحكة ، وان « معنى المعنى » وحده بما فيه من مشكلات الخُدع « الصوتية » و « العناصرية » و « والثنوية » * ؛ وان ما يحويه من

* يعني المؤلفان بهذه الخدع العناصر التي تجعل المعاني في الكلمات غير محدودة كتعدد الايحاءات الصوتية للكلمة الواحدة ، اما الخدع العناصرية فهي التي تحملها المصطلحات العامة مثل الفضيلة ، الحرية ، الديموقراطية ، السلم ، المجد . واما النوع الثالث فهو المصطلح الذي يحمل دلالتين معاً مثل « معرفة » فانها تشير الى ما هو معروف كما قد تشير الى عملية التعرف به « وجمال » قد تعني خصائص الشيء الجميل كما تعني التأثيرات العاطفية الناجمة عن تلك الخصائص انظر « معنى المعنى » ١٣٣ – ١٣٤ .

« مثيرات » و « متخلفات » و « متطفلات » و « متبديات »** لا بد وان يصرف المعلق الارتجالي عنه . غير انه من المستحيل ان يعالج النقد الحديث دون التحدث عن رتشاردز لانـــه هو خالقه ، بالمعنى الحرفي . فان ما نسميه نقداً حديثاً بدأ عام ١٩٢٤ عندما نشر كتاب « مبادىء النقد الادبي » حيث يقول رتشاردز عن التجارب الجمالية :

ساجهد الجهد كله لأدل على انها جـــد مشبهة لكثير من التجارب الاخرى وانها تختلف ، في المقام الاول ، بالعلاقات القائمة بين محتوياتها ، وانها ليست الا تطوراً للتجارب العادية وانها من ثم تصبح ادق منها وارهف تنظيما ، الا انها ليست بحال تجارب جديدة مغايرة للتجارب العادية . وحين ننظر الى الى صورة ، او نقرأ قصيـــدة ، او نصغي الى الموسيقى ، لا نفعل شيئـــاً مباينـــاً تماماً لمـــا نفعـــله ونحن ذاهبون الى بهو التصاوير ، أو لما فعلناه حين لبسنا ملابسنا صباحاً ؛ نعم ان الطريقة التي تأدت بها التجربة الى انفسنا مختلفة ، كما ان التجربة نفسها اكثر تعقيداً ، واذا وفقنا فيها فانها تكون اكثر وحـــدة ، غير ان فعاليتنا ليست في اساسها مـــن نوع مخالف ابداً .

واذ يخصص الكلام في الشعر ، نجده يقول :

ليس لعالم الشعر ، باي معنى ، واقع مخالف لسائر ما في العالم ، وليست له قوانينـــه الخاصة ، ولا خصائص مستمدة

** كل هذه المصطلحات تشير الى انواع من الكلمات :
فالمثيرات هي الكلمات التي تثير عواطف محيرة والمتخلفـــات لكثرة الاشارات المترابطـــة ، والمتطفلات هي الكلمات التي يطلقها المتكلم حول موضوع لم يسيطر عليه تماماً ، والمتبديات كلمات تشبه الرطانة او الاصوات الفارغة في حقيقة دلالاتها (انظر معنى المعنى ص : ١٣٦ وما بعدها) .

من دنيا اخرى غير هذه ، فانه مصنوع من تجارب هي من نفس انواع التجارب التي تتـأدى الينا بطرق اخرى . وكل قصيدة : على وجه التحديد ، قطعة محـدودة من التجربة ، قطعة يدركها الوهن ، بشدة او بخفـة ، اذا تطفلت عليها عناصر غريبة ، لانها منظمـة تنظيا أعلى واشدّ إرهافاً من التجارب العاديـة التي تتأدى الينا من الشوارع او البطاح ، فهي تجربة هشة ناعمة ولكنها اكثر التجارب قبولا للنقل والايصال .

وبهذين المصطلحين اعني « التجربة » و « النقل = الايصال » ، تحول رتشاردز بالنقد الادبي ، وبهما كتب تعريفه المشهور للقصيدة في كتابه ، وهو التعريف الوحيد الذي يبقى متماسكاً اذا انت سمته تطبيقاً ، فيما اعلم*

هذه هي الطريقة الوحيدة العملية ، في الحقيقة ، لتعريف قصيدة ، وان بدت غريبة معقدة : وذلك ان نقول ان القصيدة مجموعة من التجارب التي لا تختلف في اي من خصائصها الا بمقدار معلوم ، يتفاوت تبعاً لكل من هذه الخصائص ، عن تجربة معينة نتخذها معياراً لسائر التجارب . وقد نجد هـذا المعيار في تجربة الشاعر عندما يأخذ بتأمل ما أكمل خلقه وأبدعه.

وقد كرس رتشاردز كل انتاجه للكشف عن كيفيـة توصيل هذه التجارب للقارىء ، اي انه على التحديد خصص جهده للكشف عما يحصل عليه القارىء ، أي لتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة لا العلاقـة بين الشاعر والقصيدة . وقد سمى هذا الميدان ذات يوم « تفسير الدلالات » واخيراً سماه « ريطوريقا » واليوم عـاد الى تسميته « تفسيراً » . وكل

* انظر كتاب مبادىء النقد الادبي : ٢٢٦ — ٢٢٧ ويقر رتشاردز هنا بان هناك صعوبات ايضاً مثال ذلك ان لا يكون الشاعر نفسه راضياً عما ابدعه .

كتاب من كتبه قد جال مجاله في ميدان من ميادين دراسة التفسير باستمرار ثابت باهر ، وتتخلل كتبه غاية مزدوجة هي تفهمنا كيف تم عملية النقل الفني ، وكيف نجعلها تم على وجه احسن .

واول كتب رتشاردز هو «اسس علم الجمال» The Foundation of Aesthetics وقد نشره عام ١٩٢٢ بالاشتراك مع اوغدن العالم النفسي ، وجيمس دود وهو حجة في الفنون . ويستعرض المؤلفون في ما يقل عن مائة صفحة كل ما ورد في النظريات الجمالية بحثاً عن طبيعة «الجمال» وبعد ان يتأملوا كل التعريفات الرئيسية يطلعون بتعريفهم الخاص الذي يقول : ان الجمال هو ما يؤدي الى توازن في الحواس . وحين وجد رتشاردز ان الجمال تجربة أو حال في الجمهور وانه ليس «شيئاً» غامضاً كاملا في العمل الفني نفسه كان يقدم للناس فكرة اصبحت مدار اهتمامه في كل مؤلفاته . وحين تتبع هذه الفكرة من طريق المقارنات للحدود الكثيرة والتحليلات للمصطلحات ، كان يتقدم بما اتخذه منهجه الرئيسي من بعد .

وفي السنة التالية نشر رتشاردز وأوغدن مؤلفهما العظيم «معنى المعنى» وكما تتبعا في «اسس علم الجمال» فكرة «الجمال» خلال التعريفات الكثيرة تتبعا في «معنى المعنى» فكرة «المعنى» نفسها ، وكانا يحاولان ان يقيما شيئاً شبيهاً بالنظرية عن طبيعة الرموز وتفسيرها وعلماً لطريقة الايصال اللغوي يمكن تطبيقه من بعد على الفن . وكانت أداتهما الكبرى في هذا العمل هي السيكولوجيا الانتقائية مستمدين من كل مدرسة نفسية حديثة تقريباً . أما «التقنية» الكبرى التي استغلاها فهي التعريفات الكثيرة ثم انتهيا الى ما سمياه علم الرمزية التي أصبح سواهما يسميها من بعد : السيانتيات الحديثة . وقد طور المؤلفان مصطلحاً لبحث الرموز وطريقة تفسيرها مستعملين اصطلاحي «راموزات» و «مرموزات» وبحثا العلاقة بين العمليات الفكرية والتفسير ، وحددا قوانين التفكير ، وكشفا عن طبيعة

« الحد » و « المعنى » واختبرا مدى نجاح هذه الطريقة في الافكار الجمالية عن الجمال (معيدين شيئاً مما قالاه من قبل) وفي امثلة من الافكار الفلسفية ، وأخيراً سلطا كل ذلك على الشعر . وقد استدعى هذا العمل التفرقة بين المعنى « الرمزي » للعلم (أو ما كان يسمى من قبل نـثراً) وبين المعنى « الباعثي » أو « الإثاري » للشعر (وهذا امتداد لما سمّاه مل « الدال » و « الضمني ») .

لقد اتخذ أوغدن ورتشاردز من « معنى المعنى » قنطرة للفكر في أي مجال ؛ وجعلا كل كتبهما من بعده وكأنها ملاحق عليه أو توسعات له ؛ ووضحا في مقدمات الطبعات التالية من هذا الكتاب مَنْعقد العلاقة بينه وبين كتبهما الاخرى . اما كتاب رتشاردز « مبادىء النقد الادبي » (١٩٢٤) فأنه « يحاول ان يتخذ نفس الاساس النقدي الذي حاول ان يقيمه في « معنى المعنى » اساساً في قدرة اللغة على الاثارة » وأما « العلم والشعر » (١٩٢٦) Science and Poetry فأنه يبحث « مكانـة الادب ومستقبله في حضارتنا » (أي انه يحقق ايجاد العلاقة بين الوظائف الرمزية والاثارية للغة) ويجيء « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) « تطبيقاً تعليمياً للفصل العاشر » وهو الفصل الذي يبحث في المواقف الرمزية بما في ذلك العجز عن التفسير ومواطن الاضطراب فيه . ويعالج كتاب « آراء منشيوس في العقل » (١٩٣٢) « الصعوبات التي يتعثر بها المترجم ويكشف عن وسائل التعريف المتعدد » وهذا ما يوضحه كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » (١٩٣٣) . اما كتاب « رأي كولردج في الخيـال » (١٩٣٥) فأنه « يقدم تقديراً جديداً لنظرية كولردج في ضوء تقييم مناسب للغة الاثارية » ويستطيع القارىء على هذا النحو ان يضع كتب رتشاردز في مواضعهـا فيرى في « فلسفة البلاغة » The Philosophy of Rhetoric ما يوضح « سوء الفهم وطرق علاجه » وهذا شيء يحققه ايضاً كتاب « الاساسي في التعليم بين

الشرق والغرب « . Basic in Teaching : East and West (١٩٣٥)
ويحقق كذلك كتابه « الامم والسلام » Nations and Peace (١٩٤٧)
ولكن في مجال آخر . امــا « التفسير في التعليم » (١٩٣٨) فانــه
«كالنقد التطبيقي » « تطبيق تعليمي للفصل العاشر » يجري في هذه المرة
على النثر . ويكشف كل من « كيف نقرأ صفحة » وطبعة رتشاردز من
« جمهورية افلاطون » (كلاهما نشر سنة ١٩٤٢) عن التعريف المتعدد
في اللغة الاساسية بمعالجة نص من افلاطون ، وهلم جراً .

وتترتب كتب اوغدن على هذا النحو نفسه فيقدم لنا كتاب « معنى السيكولوجيا » (١٩٢٦) الذي اعيد طبعه سنة ١٩٢٩ بعنوان « ابجدية السيكولوجيا » « مقدمة عامة للمشاكل السيكولوجية في دراسة اللغة » واما « الانجليزية الاساسية » (١٩٣٠) فأنه « تلمسٌ للمبادىء العــامة في الدلالات ولأثرها في قضية ايجاد لغة علمية عالمية ، ومجهودٌ تحليلي لاكتشاف قواعد للغة يمكن بها ضبط الترجمة من نظام رمزي الى نظام رمزي آخر » كما ان طبعة أوغدن لكتاب « نظرية بنثام عن انواع الأدب التخيُّلي » Bentham's Theory of Fictions (١٩٣٢) « قد ركز فيها الانتباه على مساهمة مهملة في هذا الموضوع » (اي موضوع الدلالات وتفسيرها) وهذا هو الموضوع الذي عالجه ايضاً في « جرمي بنثام » Jeremy Bentham (١٩٣٢ ايضاً) . وما كتاب « مقاومة » Opposition (١٩٣٢) الا « تحليل لمظهر من مظاهر التعريف ، ذي اهمية خاصة في التبسيط اللغوي » وعــلى هذا النحو ، فيما اعتقد ، يمكن ان نعتبر كتب أوغــدن المبكرة كشوفاً ابتدائية لهذه المشكلة اما تلك الكتب فهي : (أ) « مشكلة مذهب الاستمرار » The Problem of The Continuation School (١٩١٤) كتبه بالاشتراك مــع ر . هـ . بست (ب) « بين خصب الانتاج والحضارة » Fecundity Versus Civilization (١٩١٦) بالاشتراك مــع ادلين مور

(جـ) « انسجام الالوان » Colour Harmony (١٩٢٦) بالاشتراك مع جيمس وود .

وفي الوقت نفسه لم تقف كتب رتشاردز عند توضيح مظاهر من نظرية تفسير الدلالات بل انها ادت خدمات جلى فيما يتعلق بالبحث الادبي على وجه التحديد ؛ فأول كتاب ألفه مستقلا وهو « مبادىء النقد الادبي » اوجد النقد الادبي الحديث كما تقدم القول ، وما يزال بعد عقدين من الزمان نصاً نقدياً هاماً مستمر التأثير . ولما تحدث ء. دافيد ديشز في كتاب « الكتب التي غيّرت عقولنا » Books That Changed Our Minds وصفه بأنه طليعة الكتب في تطبيق علم النفس على الشكل ، واسبغ عليه كنث بيرك حمده واطراءه لهذا السبب نفسه ، وهو يعتبر بعامة اهم كتاب ألفه رتشاردز واكثر كتبه تعلقاً بالاصول من حيث ما حواه من مصطلح نظري وفلسفي (اما بحسب مفهوماتنا في هذا البحث فأنه يتساءل ازاء « النقد التطبيقي ») . وقد حاول رتشاردز في هذا الكتاب ، بالاضافة الى انه عرف الشعر تجريبياً ونص على قابليته للبحث من اساسه ، ان يجعل من النقد « علماً تطبيقياً » ذا وظيفة مزدوجة هي : تحليل كل من التجارب التفسيرية والتقييمية وفي الوقت نفسه اضطلع بمهمة تجاوز فيها حدّ العلم ، تلك هي انشاء معايير تقيمية ، مصرّحاً أن « من ينصب نفسه ناقداً فكأنما ينصب نفسه حكماً على القيم » محدداً خصائص الناقد « الجيد » في ثلاث :

> ان يكون حاذقاً جرّب حالة الفكر المرتبطة بالعمل الفني أثناء حكمه دون ان تشط به نزواته الذاتية . ثانياً لا بد له من ان يكون قادراً على تمييز تجربة من اخرى من حيث مظاهرها الاقل سطحية . ثالثاً لا بد من ان يكون حكماً رصيناً على القيم .

كل هذه المعايير تشير نحو موضوعية علمية ، ولكنهـــا ايضاً تشير ، بنفس القوة ، الى خصائص ذاتية خالصة ، أي الى تلك الصفة الذاتية الغريبة التي ندعوها « الذوق » . ولمـــا شاء رتشاردز ان يجلو خصائصه الذاتية ، كما يوضح طريقته الموضوعية ، أرفق بكتابه ملحقاً درس فيـه بايجاز عدداً من قصائد اليوت . وهذا الملحق وان كان سطحياً ، فانـــه مع ذلك ثاقب دقيق مشمول بسعة الاطلاع (مثلا يستخرج فيه رتشاردز اشارات من قصيدة بيربانك وبلايشتاين اكثر مما استطاع النقاد ان يلحظوه فيها بعد عقدين من الزمان) . ومع ذلك فان في كتاب « مبادىء النقد الأدبي » عدداً من العيوب . فمن أقيم الاشياء في الكتاب – مثلا – تأكيده ان « الدوافع لا يمكن تلقيها الا ان كانت تخدم حاجة عضوانية » (وهذا عندما يطبق على الادب معناه ان الاديب لا يشير الى شيء ولا يقتبس شيئاً الا ان يكون ذلك معبراً عنه) . غير ان رتشاردز يتقـــدم لتحطيم مبدأه هذا بحماقة ، مقرراً ان النقد القائم على التحليل النفسي لا يستطيع ان يدرك مـــيزة قصيدة « قبلاي خان » لان « باعثهـــا الحقيقي » هو « الفردوس المفقود » وقراءات اخرى ثقفها كولردج – وهذا مثـــال من فرض يتخذ برهاناً ، وهو في حاجة الى اثبات ، غير أن مثله ليس كثيراً عند رتشاردز . وفي الوقت نفسه يسيء رتشاردز قراءة قصيـــدة اخرى لكولردج وهي « الملاح القديم » واجداً ان « خلقيتها » « امر دخيل » ، مع انها لب* شعائر التكفير في القصيدة » . واخيراً فان اللوحـــة المدهشة التي تشير الى الجهاز العصبي على الصفحة ١١٦ وتصور الطريق التي يمارس بها العقل الصور في بيت من الشعر تخلق آثاراً مضحكة مباينة تماماً لأهداف

---

*يشير هنا الى موضوع قصيدة « الملاح القديم » وكيف ان الربان قتل طائراً كان يتبع السفينة فهـــدأت الريح ، وحل النحس ، وكان « التكفير » فيهـــا هو شعور الربان نفسه بشبح الذنب يلاحقه انى اتجه ، ثم موت البحارة واحداً بعد آخر .

رتشاردز وفيها جور على جديته عامة وكان من الخير لو اسقطها .

اما كتاب رتشاردز التالي « العلم والشعر » فانه مجموعة من سبع مقالات قصيرة وهو استمرار للبحث في هذه المشكلات جميعاً وفيه يطور رتشاردز فكرة « السؤال الكاذب » و « التقرير الكاذب » من اجل البوح الباعثي في الشعر . ويقـــدم فكرة اقرب الى ان تكون طفولية وهي « وسائل الهرب » المهيأة للشاعر اي طرق « التملص من المصاعب » وهي الفكرة التي امعن النقد الماركسي في استغلالها دون ملل . ويستمر رتشاردز في الوقت نفسه في بحوثه المحددة عن الشعر مخصصاً الفصل الاخير لنقد هاردي ودي لامير وييتس ولورنس ، وهـــذه البحوث ــ كما جرت العادة ــ مرهفة مشمولة بسعة الادراك رغم ما فيها من تهوين كثير لشأن ييتس ، الامر الذي اعتذر عنـــه رتشاردز بحاشية في الطبعة الثانية سنة ١٩٣٥ . (والغى ايضاً قوله السابق بان اليوت « قد فصل كلياً بين شعره وكل المعتقدات » واضاف ملحقا وضح فيه ما يعنيه بكلمة معتقدات) .

وكان الهدف من كتاب « النقد التطبيقي » ان يكون « كشافا » على « مبادىء النقد الادبي » ليظهر نقائص التفسير التي حاول كتاب المبادىء ان يصححها . وسنتحدث عنه باسهاب فيما يلي .

ثم كان الكتابان النقديان التاليان « آراء منشيوس في العقل » و « رأي كولردج في الخيـــال » تطويراً وتوسيعا لمشكلات معينة . فأمـــا الاول وعنوانه الفرعي « تجارب في التعريف المتعدد » فانـــه يكشف عن آراء منشيوس السيكولوجيـــة وعن طرق المعنى عند الصينيين ، وعن اللغـــة الصينية ومشكلة الترجمة منها الى الانجليزية ، جاعلا من هذه كلها سلسلة من المشكلات المترابطـــة في التفسير المكثر . ويبـــدأ رتشاردز كتابه على الصفحة الاولى باثنتي عشرة قراءة متناوبة لسطرين من منشيوس ، ثم يتقدم للكشف عن طبيعة القراءات المكثرة وعن خصائص اللغة الصينية بعامة مميزاً

ما كان منها نتيجة للثقافة ، ويختبر نظرياته على عبارة لهربرت ريد ثم ينتهي الى منطوق في التعرف المتعدد ، ويوضحـــه بجداول مصنفة في القراءات المكثرة للامور الآتية : « الجمال » و « المعرفة » و « الصدق » و « النظام » .

اما في كتاب « رأي كولردج في الخيال » فانه يحاول كشفا آخر في التعريف المتعدد وذلك بالغوص هذه المرة في معاني كلمة « خيال » المنتزعة من فكرة كولردج ، ويحدد هدفه بانه غربلة لتأملات كولردج واستخلاص فرضيات يمكن الاستفادة منها ، وانه يرجو ان « يطور هذه الفرضيات الى وسائل متضافرة في البحث يحق لها ان تدعى علما » وان طريقته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم (وذلك مـــا اصبح لديه « اقتناعا » او « شعيرة » من شعائر المشاركة) . اما الخصيصة المميزة لنقد القرن العشرين كما يراها رتشاردز في الكتاب فهي العجز عن القراءة . فالعودة الى كولردج في هذا الامر ، على الاقل ، شيء يستحق الترحيب . وفي الوقت نفسه يمضي في الكشف عن مصادر الخطأ في القراءة بردهـــا الى الارجاع المخزونة والى حسبان الملفوظات الاثارية ملفوظات رمزية وهكذا ، غير انه تخلى عن اصطلاحات انحدرت دلالتها المعنويـــة ضمنا الى ما هو أسوأ مثل « التقرير الكاذب » .

كان « رأي كولردج » خامس خمسة من كتب رتشاردز النقدية العظيمة وآخرها استحقاقـــاً لصفة العظمة لأن ما بعده وهو « فلسفة البلاغـــة » المنشور عام ١٩٣٦ مخيب للآمـــال كثيراً ، إذ ليس هو الا سلسلة من المحاضرات القيت بكلية برنمور على طريقة من التبسيط والتقريب . فقـــد أصبح رتشاردز يسمي ميدانه « بلاغة » أي « دراسة سوء الفهم وطرق علاجه » أو « كيف تؤدي الكلمات عملها » ويقترح في هذا الكتاب نظرية في النسبية اللفظية لو أنه دفع بها خطوة اخرى لجعل كل النقد مستحيـــلا ثم ينقض على نفسه كل دراساتـــه السيكولوجية الاولى المتعلقـــة بالاجهزة

العصبية . وأكبر اسهام في الكتاب ، إن لم يكن الاسهام الوحيد فيه ، هو البحث في المجاز وهو تحليل شامل يطور اصطلاحين جديـــدين هما « المحمول » و « الحامل » . والكتاب في مجمله هو الدلالة العامة الاولى على تحول اهتمام رتشاردز من النقل في مناسيبه العليا الممكنة ، أي في نقـــد الشعر ، الى النقل في مناسيبه الجماهيرية الدنيا ، أي في الانجليزية الاساسية . (صدر هـــذا الكتاب بعـــد كتابين في سلسلة Psyche-Miniatures عن الانجليزية الاساسية) .

وبعد سنتين صدر « التفسير في التعلم » فكان شاهداً على أن الانجليزية الاساسية لم تستطع ان تسلب رتشاردز كل اهتماماته النقدية ، ولكنهـــا كانت الهبّة الاخيرة التي نشأت عن دروسه في النقـــد التطبيقي بكمبردج واتخذها ملحقاً لكتابه السابق . وتقول مقدمة رتشاردز ان الكتاب تطوير أكمل لكتاب « فلسفة البلاغة » من حيث انـــه يحاول ان ينعش ويصقل الثالوث القديم : ثالوث البلاغة والنحو والمنطق ؛ وكثير من هذا الكتاب مكتوب بالنغمة اللاعقلانية الجديدة : « علينا ان نتقبل الحقائق الاساسية دون ان نتطلب لها توضيحاً » . أما الثالوث فيجب ان نعتبره « فنونـــاً لا علوماً » ، وأما القراءة فانها مليئة « بأمور لا يمكن قياسها ولا تقنينها » ومهما يكن من شيء فان الكتاب ما يزال يجري على الاصول السابقة مع الحاح مستمر على « التجريب » وقد حصل رتشاردز على معلوماته لهذا الكتاب باستعمال الطريقة التجريبية « العرفية » في أحـــد الفصول ، وهي الطريقة التي اجراها في « النقد التطبيقي » ؛ الا انه في هذه المرة كان يجري التطبيق على النثر التفسيري ؛ وهو يلحظ تصليحات وتحسينات في الطريقة استوحاها تجريبياً ، ويتحدث عن بعض المضامين والامكانات والاخطـــار الكبرى في الطريقة ، ومما لم يكن لديه المعلومات عنه ليتحدث عنه في كتبه السابقة . ثم ان رتشاردز يدرك لأول مرة انه ان شاء ان يعالج جوانب

الضعف في التفسير معالجة كاملة فعليه ان ينحرف نحو دراسة « علم الخصائص » فينفق في ذلك فصلا مقدراً قدر الفروق الانسانية الحقة التي تنجم عن اسباب اجتماعية مضفياً تلك الخصائص الانسانية على قرائه الذين كانوا من قبل وليدي الفروض العارضة أو المتوهمة .

اما الضعف الوحيد الكبير في الكتاب فهو ايمانه الجديد في التعليم ايماناً يشبه الاعتقاد في الاكسير ، وان التعليم خير طريقة لحل المشكلات الكبرى ، وتبدو اقتراحاته في الكتاب غير متناسبة كالاقتراح الادلري الذي سخر منه كريستوفر كودول دون شفقة (اقترح لتصفية المشكلات العالمية انشاء كرسي للبيداغوجيا العلاجية) ، وبعد ان تحدث رتشاردز عن عجز عام في القراءة والتفسير يسود مجتمعنا قال : « حبذا لو أن الصحف خصصت بعض انهرها — وجعلتها تحت اشراف خاص — لرسائل تردها في هذا الموضوع من المدرسين وشجعت في اعمدة اخبارها على دراستها دراسة نقدية » .

وفي اثناء ذلك كان اهتمامه بالانجليزية الاساسية يتزايد خلال العقد الرابع من هذا القرن ؛ غير ان فكرة الانجليزية الاساسية أقدم من ذلك إذ ألمع اليها كل من أوغدن ورتشاردز نتيجة لبحوثهما في « معنى المعنى » حين اكتشفا أن هناك كلمات سياسية معينة تتردد في تعريفاتهما ، الفينة بعد الفينة ، وتحقق لديهما ان عدداً قليلا من الكلمات الاساسية قد يكفي للتعبير عن أي فكرة . وقد عمل أوغدن عشر سنوات في تطوير هذه الفكرة . وفي سنة ١٩٢٩ نشر اول جريدة أساسية من الكلمات في سلسلة Psyche وتلا ذلك كتب اخرى تحدد اللغة ووسائلها . وفي سنة ١٩٣٣ كتب رتشاردز : « القواعد الاساسية في التفكير » بالانجليزية الاساسية ، ليبين قدرة اللغة على ان توضح مسألة معقدة ، وهي المنطق في هذا المقام .

ثم نشر في سنة ١٩٣٥ كتيباً أكثر طموحاً هو « الاساسي في التعليم

بين الشرق والغرب » وصرح فيه بان هناك أزمة ثقافية معاصرة وعجزاً عاماً في النقل الفني وضمّنه تجربة رتشاردز نفسه لهذا العجز بشكله المتطرف في الصين ثم خصص سائر الكتـاب لمناقشة استعمال الانجليزية الاساسيـة علاجاً للغة ودفاعاً عنها ضد من يهاجمونها . وخير ما يمكن قوله في هذا الكتاب هو ان المشكلة التي يضعها رتشاردز ، أعني مـا يشبه ان يكون تدهوراً في حضارتنا ، ليست كالمشكلة التي يحلهـا ، أعني كيف نحسّن القراءة في المدارس . ومنذ عام ١٩٣٨ وقف كل مؤلفاته على الانجليزية الاساسية ، في المقام الاول ، وعمل في اميركة منذ ١٩٣٩ حيث الحاجة الى ذلك أمسّ . ثم نشر سنة ١٩٤٢ طبعـة موجزة من « جمهوريـة افلاطون » باللغة الاساسية وجعل « كيف نقرا صفحة » تعليقـات على حواشيها . أما هذا الكتاب الثاني وهو في ظاهره عمل نقدي ، فانه في الحقيقة يعتمد الانجليزية الاساسية حلا للمشكلة التعليمية كما ان كتابة « مائة كلمة عظيمة » ردّ على مشروع « مائة كتاب عظيم » الذي تضطلع به شركة مورتمر ادلر وسكوت بوخانان . أما من حيث الاسلوب فانه يعتمد التبسيط شأنه في ذلك شأن « فلسفة البلاغـة » غير انه يحرص على ان يكون غامضا بشكل مرهق ، وذلك لان رتشاردز يستعمل فيه سبعة انواع من علامات الاقتباس على الكلمات ؛ وقد وضع مشكلات التعريف المتعدد او الترجمة في اللغة الاساسية موحيا بجعلها الترياق الشافي مثلما فعل في كتابيه « القواعد الاساسية في التفكير » و « الاساسي في التعليم » وفي النهايـة اي عندما تحول الكتاب الى فلسفة افلاطونيـة مبسطة ، انهاه رتشاردز برجاء اخير من اجل التعليم واللغة الاساسية والفكر ونشر في سنة ١٩٤٣ كتابا اقل طموحا واكثر « دغرية » في التبشير بمذهبه ، وذلك هو كتاب « الانكليزية الاساسية وفوائدها » ومنـذ عهدئذ ، مضى في حملته فنشر « كتاب الجيب في الانجليزيـة الاساسية » ويتألف كله من رموز تعليمية

منظورة ثم نشر مقدمة لكتاب « ذخيرة الجيب » لروجيه . ولما نشر سنة ١٩٤٧ كتابه « الامم والسلام » كان قد بلغ نوعا من الاوج وكل هذا الكتاب تقريباً بالانجليزية الأساسية (فيه ٣٦٥ كلمة مأخوذة من جريـــدة الكلمـــات الاساسية و ٢٥ مما سواها) موضّحٌ بالصور البسيطة ، وهو دعوة الى استئصال الحرب بطريقين : الحكومة العالمية والانجليزية الاساسية متضافرتين .

وقد كتب رتشاردز بضع مقالات لكنها كانت دائماً تتجه اتجاه كتبه . اما مقاله عن قصيدة هوبكنز « العُقـــاب » الذي نشره في Dial أيلول (سبتمبر) ١٩٢٦ والذي وصفه ف. ر. ليفز بأنه « أول نقد نابه كتب عن هوبكنز » فانه استمرار لبحثه في النصوص الشعرية المعينة في كتـــابه « العلم والشعر » ، وفي هذا المقال وصف هوبكنز بأنه « أغمض ناظمي الشعر في الانجليزية » وحلل القصيدة بشيء من الاسهاب مع اشارة الى قصائـــد غنائية اخرى اصعب منها ، من شعر هوبكنز نفسه ، ليوضح طريقته التي يطبقها لتفسير الشعر الغامض المعقد خاصة . وفي كانون الاول (ديسمبر) ١٩٢٧ نشر بمجـــلة Forum مقالا عنوانه « كيف نفهم فورستر » وهو بحث في نصوص نثرية سلط فيه رتشاردز تحليله على العلاقة المعقدة بـــين نظرات فورستر وموضوعاته واقبال الناس عليه ، وبين وسائله القصصية . أما مقال « خمسة عشر بيتاً من لاندور » بمجلة كريتريون ، نيسان (ابريل) ١٩٣٣ فانه تجربة اخرى في النقد التطبيقي إلا انه يوجه المشكلة نحو نقائص التعليم وبذلك يكون جسراً يصل بـــين كتاب « النقد التطبيقي » وكتاب « التفسير في التعليم » .

وأما « تفاعل الالفاظ » فانه محاضرة ألقيت في برنستون عـام ١٩٤١ ونشرت في « لغة الشعر » الذي نشره ألان تيت سنة ١٩٤٢ ، وهو آخر مقال ، فيما اعلم ، تناول فيه رتشاردز نقد الشعر على وجه الخصوص ،

وهو في الدرجة الاولى قراءة مقارنة مسهبة لمرثاة كتبهـا دريدن وأخرى كتبها دُن فأظهرت عوار الاولى ، وقد كشف رتشاردز عن كل سحره القديم ، وهو يستعرض ، باسهاب ، مواطن الضعف في قصيدة دريدن بمقارنتها بما في قصيدة دُن من خدع وإبهام ، ولا يقلل من هذا السحر أن كان استنتاجه الاخير أن علينا جميعـاً ان نكون « ارسطوطاليسيين افلاطونيين » . وابتعد عن نصوص الشعر في رسالتين حديثتين نشرتا بمجلة بارتزان : أولاهما (في عدد تموز ـ آب ١٩٤٣) تعليق على الجدل الذي ثار حول « الهبوط العصبي » ، والثانية (صيف ١٩٤٤) عن مقال لاليوت في الثقافة ؛ أما الاولى فتترجح ، بعون من مجاز قسري موسع ، بـين دين غيبي وعلم طبيعي ، وأما الثانية فانها اسهام في امور التعليم ، وتقول إن التعليم « محاولة إدراك النظام الخلقي والفكري » وهو بهذا يهيء لنـا الخلاص الأبدي .

بعد استعراض هذا الانتاج المحير الذي استمر ربع قرن من الزمـان قد يكون من الممتع ان نتساءل ما هي حرفة رتشاردز او ما هو ميدانه ؟ لقد نصب نفسه في « اسس علم الجمال » جماليا ، وفي « معنى المعنى » فيلسوفاً للمعرفة و « عالماً في الرموز » او « سمانيتاً » ـ وهما الاصطلاحان اللذان يستعملهما بالتناوب ؛ وكان في كل ما كتبه نفسانياً ، يسمي نفسه « حيادياً » فيستمد بحماسة ودون تحيز من السيكولوجيـا الفيزيولوجيـة والعصبية والسلوكية وسيكولوجية بافلوف في الارجاع المنضبطة ومن التحليل النفسي ومذهب الجشطالت ، ويهتدم ويتلقف من كل عـالم سيكولوجي آخر ذي نظرية او تجربة ، كما يعتمد ملاحظه التجريبية الخاصة . وفي السنوات الاخيرة هاجم السيكولوجيا التربوية (وربما السيكولوجيا عامة) بأنها « رطانة » وأنها « مرض الغرام بالتجريد » وإذا اتخذنا « كيف نقرأ صفحة » شاهداً ، وجدنا انه ربما كان مستعداً ليعيد سيكولوجيته ـ كفرع

من الفروع ــ الى جذع الفلسفة المحطم ، حيث انتزعها وليم جيمس في الاصل . زد الى هذا ان رتشاردز كان دائماً معلمــاً وشيئاً من عــالم بالصينيات ومنطيقاً وذا نظريات تربوية ولغوياً ، وكان منذ عقــد مضى أعظم ناقد محترف ، وأهم من يطبق النقد عملياً ، ولعله اول شخص ، بعد بيكون ، يتخذ كل المعرفة مجالا ، ويجعل ميدانه كل العقل الانساني .

٢

ان ما حققه « النقد التطبيقي » في منحاه لبالغ القيمة حتى انه تكاد لا تبطل العمل به اية نقائص تنشأ من بعد ، فقد كان فاتحة نقد موضوعي واول محاولة منظمة لايقاف نسج النظريات حول ما يتلقاه الناس او مــا يجدونه حين يقرأون قصيدة ما . ولم تكن غايته النهائية شيئــاً أدنى من التحسين العــام للقراءة ، وبالتالي التحسين العام للتذوق الادبي . يقول رتشاردز * :

قد يبدو محض مبالغة ان يقال ان الغاية الاولى والوحيدة في كل المحاولات النقدية ، اي في كل التفسير والاستساغــة والنصح والمدح والقــدح ، هي التحسين في النقل والايصال لكن الامر كذلك عملياً . إذ الحقيقة ان الجهاز الكلي فيالقواعد والمبادىء النقدية انما هو وسيلة لبلوغ نقل اجمل وأدق واحكم ؛ نعم ان للنقد جانباً تقيمياً ، فبعد ان نحل تماماً مشكلة النقل ، وعندما نصل تماماً الى التجربة ، اي الى الحال العقلية المرتبطة بالقصيدة ، يتبقى علينا ان نحكم عليها ، اي ان نقرر قيمتها ، ولكن المسألة تسوّى نفسها دائماً على وجه التقريب ، او قل

* راجع كتاب « النقد التطبيقي » : ١١

ان طبيعتنا الداخلية وطبيعة العالم الذي نعيش فيه هي التي تقرر لنا ذلك ، واذن تكون محاولتنا الكبرى هي ان نصل الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة ثم نرصد ما يحدث .

اما الاهداف المحدودة في الكتاب كما يصوغها رتشاردز في الفقرة الاولى من مقدمته فأنها ثلاثة :

اولاً ان يقدم نوعاً جديداً من الاستدلال لاولئك المهتمين بمجال الثقافة المعاصرة سواء اكانوا نقاداً او فلاسفة او معلمين أو سيكولوجيين او اي رجال يحدوهم الى ذلك حب الاستطلاع . ثانياً : ان يهيء وسيلة جديدة لاولئك الذين يرغبون في ان يكشفوا لانفسهم عما يفكرون فيه ومـا يحسون به نحو الشعر (والامور المشابهة) ولم يحبونه او يكرهونه . ثالثاً : ان يعد الطريق لمناهج تربوية أكفأ من التي نستعملها لتطوير الاحكام والقدرة على فهم ما نسمع ونقرأ .

اما الغرض الاول ففيـه طبعاً مشمولات واسعة الذيوع حول الشعر والنقد واما عن الهدف الثاني فقد قال رتشاردز* :

ان هدفي الثاني اشد طموحاً ويحتاج مزيداً من تفسير فهو يمثل جزءاً من محاولة عامة لتعديل طرقنا في اشكال معينة من البحث ، فهناك موضوعـات يمكن البحث فيها بمصطلح من الحقائق الثابتة والفروض الدقيقة ، ومن امثلة هـذا النوع : الرياضيات والطبيعيات والعلوم الوصفية . وهناك موضوعات اخرى يمكن معالجتها بالقواعد المجربة وبالعرف المألوف عامة : كالاشياء الحسية في التجارة والقانون والتنظيم واعمال الشرطة .

---

* كتاب « النقد التطبيقي » ص : ٥ وما بعدها .

وبين هؤلاء وهؤلاء يقع « قـدر » هـائل من المشكلات والفروض والرموز والاخيلة والميول والمعتقدات ، وهنا مجال الآراء العارضة والتخمينات المتفائلة ؛ هنـا باختصار يقع كل عالم الرأي المجرد والنزاع حول مسائل الشعور . وينضوي في هذا العالم كل شيء يهتم به الانسان المتحضر ، اكثر اهتمام ؛ ولا اريـد ان اخطر بالذهن الا فلسفة الاخـلاق والميتافيزيقا والآداب والدين وعلم الجمال والجدل الذي يدور حول الحرية والقومية والعدالة والحب والحق والايمان ، وان نعرف كيف نوضح هذه الامور ونبسطها . ويقف الشعر في هذا العالم ، كمادة للبحث ، « دخيـلا » مرموقاً يتركز حوله الاهتمام ، وهو كذلك بطبيعته وبانموذج البحث الذي جرى العرف على ربطه به . ومن ثم فانه صالح بوجه بارز ، كي يكون « طعماً » لكل من شاء ان يتصيد الآراء الراهنة والاستجابات في هذا الميدان المتوسط ، من اجل فحصها ومقارنتها ، ومن اجـل دفع معرفتنا قدمـاً فيما يسمى التاريخ الطبيعي للاراء والمشاعر الانسانية .

ان الذي كان يستشرفه رتشاردز ، بعبـارة اخرى ، ليس شيئاً اقل من توسيع منطقة العلم ، بما فيها من معلومات موضوعية جمعت تجريبياً ، حتى تتخلل ميدان الشعر ، وما يضارعـه من مناطق الجدل . وقد كان رتشاردز يرجو « بحمل هذه الناحية العلمية الى مجال ايديولوجية مقارنة » ان يقترح وسائل بداغوجية محسنة تساعد على تحقيق هدفه الثالث . زد الى هذا ان رتشاردز وجد ان عمله ينطوي على مشمولات تتجـه وجهة رابعة ، اعني تطوير نقد يتناول مـا يجد قبولا في النفوس ، وقد اشار الى هذا بسخرية ، بالرغم مما فيه اساساً ، من مشتملات جادة ، حين

كتب يقول : « وعرضاً اقول ان هناك ضوءاً غريباً يلقى على منـابع ارتياح النفوس لتلقي الشعر . والحق اني لست بارئاً من خشية ان تكون مجهودلتي ذات عون للشعراء الشباب (وغيرهم) حين يشاءون ان يزيدوا في مقدار ما يبيعونه من مؤلفاتهم . فان وضع قواعد « لهذا القبول العام » يبدو شيئاً ممكناً تحقيقه » .

اما ما حققه رتشاردز نفسه مما كان يستشرفه فشيء بسيط واهٍ في ذاته . ففي خلال حقبة من الزمان طبع قصائد ، أغفل ذكر ناظميها ، وحاول بعض المحاولة ان يخفي العصور التي قيلت فيها ، وذلك بكتابتها حسب التهجئة الحديثة ، عن تلامذته في كمبردج ، وقد تسلسلت القصائد من شيكسبير حتى إلاّ ويلر ويلكوكس ، ووزعت في مجموعات رباعيـة مختلطة ، وطلب الى الطلاب ، وأكثرهم جامعيون يقرأون الانجليزية لنيل درجة الشرف ، أن يقرأوا القصائد في اوقات الفراغ بعنايـة عدد ما يشاؤون من مرات ، وان يعلقوا عليها . وقـد عرف رتشاردز القراءة الواحدة بانها أي عدد من النظر والتصفح في جلسة واحدة ، وطلب الى الطلاب ان يسجلوا عدد القراءات مع تعليقاتهم ، وبما ان بعض الطلاب قرأوا اثنتي عشرة مرة او أكثر ، ولا تكاد تجد واحداً قرأ قصيدة أقل من أربع مرات ، فانه من الواضح ان القصائد قرئت كثيراً وبامعان . وعند نهاية اسبوع جمع رتشاردز تعليقاتهم التي يسميها « بروتوكولات » أو مسوّدات ، وتحدث عنها وعن القصائـد في حجرة الدراسة « ولم يكن إرجاع المسوّدات اجبارياً ، ولذلك يمكن ان يقـال إن الـ ٦٠ ٪ الذين فعلوا ذلك انما كانت تحدوهم رغبـة حقيقية »* ، وقد اتخذت الحيطـة لابقاء القصائد مجهولة النسبة ، وحذر رتشاردز في ملاحظاتـه من ان

---

* ذلك ما قاله رتشاردز نفسه في مقدمته ، انظر ص ه من الكتاب المذكور .

يحاول التأثير في المجموعة لصالح القصيدة او ضدها أو ان يلمح بشيء إلا ان القصائد أميل الى ان تكون خليطاً .

ويمثل « النقد التطبيقي » وعنوانه الفرعي « دراسة في الحكم الأدبي » شيئاً من هذه المادة بعد ان فرزت ونظمت . أما القسم الاول من الكتاب فانه تمهيدي ، يفسر التجربة ويتحدث عن مشكلاتها المتعددة والثاني وهو الأطول يقدم نماذج من المسودات لثلاث عشرة قصيدة ، ومعها القصائد ، ولكل قصيدة فصل خـــاص مقسم حسب الاستجابـــة التي نجمت عن المسودات . ويتألف الرابـــع من خلاصة وارشادات تحبيذية ، وأربعـــة فهارس أضيفت : أحدها ملاحظ اضافية والثـــاني يجمع جدولاً للقبول النسبي الذي لاقته القصائد ، والثالث يذكر اسماء اصحابهـــا (حتى إن القارىء الذي كان يختبر نفسه على هذا النحو نفسه ، يجد السرَّ في النهاية منكشفاً) والرابع تترتب فيه القصائد على الطريقة التي قدمت بهـــا في الاصل للطلبة . أما القصائد الثلاث عشرة المدروسة فانها تتراوح بين عدد يمكن ان يعتبر « طيباً » مثل « السوناتة السابعة المقدسة » لدن (هبّي على أركان الارضين المتخيّلة) وقصيدة هوبكنز « الربيع والخريف : الى طفل صغير » وبين قصائد لفيليب جيمس بيلي و ج. د. بليو وولفرد رولانـــد تشايلد ورجل يسمّى « وودباين ولي » .

وطريقة رتشاردز في كتابـــه هي ان يطبع القصيدة ثم يطبـــع انواع الاستجابة لها ثم يشتق الاحكام العامة . وتجيء قراءاته اللامعة للقصائـد خلال الإيحاءات وبطريقة عارضة . ولايجاد تمييز أساسي في « مسودات القراء يستعمل كلمة « تقرير » للملفوظات التي تكمن أهميتها فيما تقوله وكلمة « تعبير » للملفوظات التي تكمن اهميتها فيما تعكسه من العمليات العقلية عند الأدباء . ويؤكد رتشاردز للقارىء ان المسودات التي يعرضها لم تجر فيها يد التلاعب حتى إن التهجئـــة والترقيم تركا دون تغيير حيث بدا ذلك

هامـاً (إن الخط كما يقول رتشاردز له أهميته ولكنه لا يملك طريقـة لعرضه) وانه ليس ضمن التعليقـات والتفسيرات التي ينقلهـا شيء مختلق (شك قد يثور حقاً نظراً لأن بعض التعليقات تكاد لا تحظى بالتصديق) . وهو يؤكد انه اختار مادة المسوّدات بموضوعية وانصاف ، ما امكنـه ذلك ، إلا انه هوّن بعض الشيء من نسبة المادة التي لا تستند الى رأي .

ومهما يكن من شيء ، فان مـا تكشفه المسوّدات ، لعله ان يكون اكبر صورة مروعة ، وثقت بالشواهـد العديدة ، وقدمت أبداً لتصور القراءة العامة للشعر . ولعل اكبر شيء مخيف حصل عليه رتشاردز هو الشهادة على ان تلامذته (وربما انطبق هذا على كل القراء والشعراء الا قلة ممتازة منهم) يعتمدون اطلاقاً على مـا يوحي به اسم الاديب وعلى احساسهم بموضع ذلك الاسم في سجـل الخالدين ، ويتخـذونه عكازاً لاحكامهم وقد كادوا في كل حالة ان يكونوا عاجزين عن الحدس بالمؤلف دون ان يُعرّفوا باسمه ، واذا حزروا أخطأوا التخمين ثم مضوا في تقييم ذاتي مؤسس على ذلك التخمين الخاطىء وقد ظهر انهم جميعاً يعكسون كل الاحكام المقبولة في مجال القيم الشعريـة بآرائهم المخلصة مع انهم لا يعرفون اسم صاحب القصيدة .. وخوفاً من ان تصبح هذه الحقيقة محطاً للتهوين من شأن الأحكام المقبولة فان بلاهة ملاحظهم وعجزهم الصريح عن أن يقرأوا أو يلحظوا أبسط الحقائق المادية وأشدها وضوحاً تبينان أن الخطأ هو خطأهم .

ويلخص رتشاردز الصعوبات الكبرى التي تكشف عنها المسودات ، ولعلّ خير طريقة تؤدي معنى لمادته ان ننثر تلخيصه هذا ثم ان نعرض بعض المسودات النموذجية التي تظهر بعض الاخطاء . وقد وجد الصعوبات الكبرى عشراً :

أ ــ العجز عن فهم المعنى الواضح للشعر أو تفسير معناه

النثري القابل للحلّ .

ب ـ الصعوبات في الفهم الحسي للشكل .

ج ـ الصعوبات المتصلة بالصور المنظورة .

د ـ أمور غير متناسبة في الذاكرة وخاصة ذكريات ذاتية او خواطر مرتبطة على نحو خاطىء .

هـ ـ أرجاع مخزونة استدعتها القصيدة وحركتها .

و ـ العاطفية (أو الضعف العاطفي)

ز ـ الكبت ، وهو معكوس العنصر السابق .

ح ـ اللياذ بالمبادىء .

ط ـ الفروض « المسبقة » ذات الصبغة الفنية .

ي ـ الافكار « المسبقة » العامة النقدية .

ولنعرض اولا بضع نماذج من المسوّدات والشذرات عن سوناتة دن ، فلعلها أبرز قصيدة في كل هذه « الطبخة » ، فيسميها أحد القراء مقطوعة عاجزاً عن ان يتبين انها سوناتة ، ويرى ثان ، مأخوذاً برجع مخزون نحو مادتها ، ان لها وزن الترانيم ويقول فيها :

لقم من الألفاظ . لا تجد اي قبول . ترنيمة جيـــدة ـ في الحقيقة ، وهذا ما يدل عليه وزنها .

روحها الدينية مرهقة لامرىء لا يؤمن بالتوبة على هذا النحو .

وثمة قارىء لم يستطع ان يصنع فيها شيئاً :

أعترف تواً بانني لا استطيع ان اعرف عمّ يدور كل هذا الصخب فان القصيدة محيرة تماماً ، وما فيها من ضمائر عديدة وأحوال ، تبهم الفكرة ان كانت فيها فكرة محدودة .

ويرى قارىء آخر ان في « اركان الارضين المتخيلة » « ابهاماً جميلا » .

ويكتب آخر مدافعاً :

من الصعب على المرء ان يشرك الشاعر نزعته ، اذ مع ان اخلاصه أمر واضح ، فان وسائله الفنية رديئة ، غير ان الابيات على الرغم من ذلك تعبر عن ايمان بسيط في نفس رجل ساذج جداً .

وينساق تلميذ آخر في قطعة من ترجمة ذاتية فيقول :

بعد ان اخفقت في ان أكتب سوناتة اصبح لدي اعجاب شاذ بمن يكتبون هـــذا اللون من الشعر ، ولو لم يكن الامر كذلك لحسبتني في النهاية أقول ان هذه السوناتة رديئة .

ويقول آخر « القوافي غير مستوية » ، وآخر يقول : « انها تبطىء وتتعثر عندما تقترب من نهايتها » . وثالث يقول : « أحسست ان الكاتب قد صوّب سهمه نحو هدف عـــال فقصر دون بلوغـــه » . ويعلق شخص متحمس لتقطيع الاوزان بقوله :

تبدو لي القصيدة سوناتة متعفنة مكتوبة على البحر الأيامبي الخاسي ، المناسب لمزاج الشاعر ؛ ولم أستطع ان أجد التفاعيل الخمس المعتادة في كل بيت على رغم من إلحاحي ودقي للطاولة بأصابعي ، فان التفعيلات كثيراً ما تكون غير ايامبية ، وفي البيت الواحد احياناً أربعة مقاطع منبورة ، وأحياناً ستة ، أما في التركيب فان القصيدة تشبه ان تكون قرزمة طالب في اول عهده بالشعر ، وأسوأ ما فيها الأبيات ٥ و ٦ و ٧ . اما الفكرة فتبدو وجيهة حقاً .

ويناقض قارىء آخر هذا الرأي بقوله : « انا لا آبـــه بالمعنى فانى تكفيني موسيقى القصيدة » . وينقدها أحد الطلبة بقوله : « ليس فيهـــا صور » . وينفيها طالب إطلاقاً بقوله : « إن اول نقطة في هذه السوناتة وهي فيا تبدو اوضح شيء فيها ، انهـا كان من الممكن ان تكتب نثراً ويكون تأثيرها مساوياً للشعر ان لم يزد عليه » .

وقد اصابت قصيدة دن ٣٠ مسوّدة مشايعة لها و ٤٢ مضادة و ٢٨ ليس فيها آراء . وللمقارنـــة ننظر في القصيدة التي احرزت اكثر عـــدد من المشايعين (٥٤) واقل عدد من المنكرين (٣١) (اما الخمسة عشر الباقية فانها عارية عن الآراء) وهي قصيدة « الهيكل » لبليو * من مجموعـــة : « Parentalia and Other Poems » ومطلعها :

بين الاشجار السامقة الخاشعة
سأخرّ على ركبتيّ .
فلن اجد هذا اليوم
مكاناً كهذا ملائماً للتعبد

وتستمر القصيدة في خمس مقطوعات على هذه الشاكلة . وقد اغفل بعض القراء القصيدة وتعلقو بالجدل الديني ، وهذا مثال على ذلك :

« لا احب ان اسمع الناس يتمجدون بتعبدهم ؛ لقد كان ألفرد دي فيني يرى ان الصلاة جبن ، ومع اني لا اتطرف تطرفه فاني اعتقـــد ان من الجفـــاء ان نحشر التواجد الديني في حلق هـــذا العصر الشكي وهو لا يسيغه » .

وأبان ناقد آخر عن مثل جميل من الامور غير المتناسبة في الذاكرة ، فقال : « حين قرأت البيت الثالث عنّت على بالي صورة حيوية ، صورة اللاعب وقد انفرد بالكرة ، من خط دفاع واه ، ثم مضى قدمـــاً نحو الخط لا يثنيه شيء » .

وقد أحب اكثر القراء هذه القصيدة ، وهذه تعليقات نموذجية تقدم بعض الأسباب المميزة التي حكمت لها بالأفضلية :

١ ــ ان الافكار الكامنة في هذه الابيات لتشارف الكمال فالتعبير عن العاطفة حادّ لذّ كالعواطف نفسها ... وارى انها تعبر عن افكاري .

* هي القصيدة السابعة حسب ترتيب رتشاردز ، أنظر ص : ٩٢ من كتاب « النقد التطبيقي » .

٢ ـ أظن انها قصيدة جميلة جداً في الحقيقـــة ، فأنا أحب الوزن ، وأحبّ جوّ كل شيء هنالك ، وهي تعطينا صورة فخمة للغابة ، وللمشاعر المتدينة التي تشربها الشاعر حين رأى ما يصوره ؛ انها نقل جميل لشعور جميل .

٣ ـ ان الايقاع ليبدو مناسباً لتدرج الفكرة تماماً .

٤ ـ جو من السلام والخشوع العميق ، ينقل القارىء الى عالم آخر ، انقى وانصع من هذا العالم .

٥ ـ لقد نجح الشاعر في جعل رغبته في العبادة مشاعاً بين الناس ... انها لقصيدة لطيفة .

٦ ـ انها لواسطة العقد بين القصائد الاربع ، فهي تخلق لنا جواً مهيباً هادئاً خاشعـــاً من غابة الصنوبر ، فنتذكر كم ثارت فينـــا افكار مشابهة بعثتها رؤية الهدوء الخاشع في الاشجار ، حين نقف امامها مأخوذين بعظمتها مشدوهين بأبهتها ، وهي قصيدة هادئة ، جميلة بما في موسيقاها من رخامة وعذوبة .

إن الشيء المرعب حقيقة في « النقد التطبيقي » يتجلى لنا حين ندرك أن كتّاب المسوّدات ليسوا قارئين نموذجيـــين للشعر ولكنهم بخاصة قراء ممتازون فمنهم اساتذة مرجوون للغـد ، وادباء ، بل شعراء يقرأون تحت ظروف تكاد تكون مثالية (مع الاقرار ببعض نواحي القصور إذ ليس لديهم مرجع يعتمدونـــه ولا نبراس يشع عليهم من انتـــاج كامل ، ولا لديهم اي تلميح عمـــا يسميه رتشاردز « اصل » القصيـــدة) . ويقول رتشاردز مبدياً اسفه :

> من مقارنات استطعت ان اجريها بين هذه المسوّدات ومسوّدات اخرى حصلت عليها من نماذج اخرى من القراء ، ارى انه ليس ثمة ما يدعو للظن بأن مقياساً عالياً من الفراسة النقدية قد يكون من

السهل ايجاده في ظل ظروفنا الثقافية الراهنة . لا ريب اننا لو استطعنا جمع الجمعية الملكية للأدب او الجمعية الاكاديمية من اجل تجارب كهذه فقد نتوقع أنسجاماً اكثر في التعليقات ، او على الاقل في الاسلوب، ومحاكمة أكثر حذراً فيما يتصل بأخطار الاختيار ، اما في الامور الاساسية ، فقد تحدث مفاجآت لم نكن نتوقعها .

ويقول في الخلاصة عند نهاية الكتاب حاكياً عن كتاب المسودات :

هؤلاء هم ثمرة اكثر انواع التعليم كلفاً ونفقة ، باستثناء القليل منهم ، واحب ان اقول مرة اخرى ، مؤكداً ، انه ليس ثمة ما يدعو الى الظن بأن هناك اية مجموعة مشابهة لهم ، في اي مكان في العالم ، تستطيع ان تظهر مقدرة اعلى من مقدرتهم في قراءة الشعر . ان ابناء الجامعات الاخرى وبناتها الذين قد يظنون غير ذلك ، مدعوون للقيام بمثل هذه الشواهد التجريبية التي يجمعونها تحت ظروف مشابهة ، الا ان المدرس المجرّب لن يدهش من أي هذه المسودات او على الاقل لا يفعل ذلك اي مدرس تحاشى من ان يحوّل كل تلميذ لديه الى حاك يردد آراءه . ولنسأل بصراحة : كم واحداً فينا مقتنع بانه قد كان ينتج ما هو احسن مما انتجوه ، تحت تلك الظروف نفسها ؟

ونقر بان تجربة رتشاردز في « النقد التطبيقي » كانت تحسساً اولا نحو وسائل المختبر وانها غير متكاملة ومن السهل تسليط النقد عليها ، وهو نفسه قد لحظ في الكتاب نفسه عدداً من الامور اغفلها وكان يمكنه الا يفعل ذلك : ومنها مشروعات مثل ان يدرس تنوع الاحكام عند القراء (او ما يسميه « علم الخصائص ») وان يتتبع الارتباطات بين قبول نوع من القصائد والصد عن نوع آخر . وهو يلحظ ان بعض التنوع قد

يكون ناشئاً عن التعب ويرى ان اسبوعاً واحداً قد لا يكفي لقراءة اربع قصائد قصيرة ، مع ان هذا الرأي قد يبدو سخيفاً عند السادة المتصدرين في دنيا المناهج التعليمية ، الذين يظنون ان كل الادب الانجليزي يمكن ان يطالع بامعان ، مع الفائدة المحققة ، في عام واحد ! » . ويقترح رتشاردز في « التفسير في التعليم » توسعات اخرى لهذه الطريقة تشمل مواجهات لكتاب المسودات ، ودراسة ما يشطبونه في مسوداتهم لكي نصل الى عمليات التفكير عندهم ، وهلم جراً . ويحضر في الذهن عدد من الامكانات الاخرى لتصحيح الطريقة وتوسيعها فمنها في باب « علم الخصائص » ، تبيان الروابط التي تربط القارىء بمدى محصوله الثقافي وتعليمه الاول ، وبتجربة له سابقة في قراءة الشعر ، وبطول المسودة ، وبالمزايا الشخصية العامة ؛ وفي باب التجريب العلمي : بالتدريجات العددية وبالمقارنة بين مسوّدات هؤلاء القراء ومسودات قراء اخبروا باسماء الشعراء ؛ وهنالك توسعات اخرى : كأن ننسب القصيدة الى غير صاحبها ، وان نعيد كتابتها من اجل الحصول على نتائج مختلفة او ان نكتبها حسب تهجئة قديمة او حسب تهجئة حديثة الى غير ذلك من امكانات تجريبية لا حصر لها . واخيراً كان من الممكن الحصول على نتائج مخالفة لو اننا طلبنا الى الطلاب ان يكتبوا فقط عن قصائد يحبونها .

ولعل اخطر نقص في الكتاب نقيصة ادركها رتشاردز وحاول ان يدافع عنها وهي الضحالة السيكولوجية ، كتب يقول :

> انا تواق لان اواجه الاعتراض الذي قد يتقدم به بعض السيكولوجيين ، او خيرهم ـ حيثما وقع ـ وهو ان المسودات ليست تعطينا شهادة وافية بحيث نتمكن من ان نستخلص دوافع الكتّاب وان البحث كله من ثم سطحي . الا ان اولية كل بحث لا بد من ان تكون سطحية ، وايجاد شيء صالح للبحث

بعد ان كان بعيداً والتوصل اليه من الصعوبات الكبرى في علم النفس . وانا اعتقد ان الحسنة الكبرى لهذه التجربة هي انها تحقق هـذا الامر . ولو انني شئت ان اسبر اعماق اللاشعور عند هؤلاء الكتاب حيث انا مؤمن بانني استطيع ان اجد الدوافع الحقيقية لما يحبونه ويكرهونه ، اذن لخططت شيئاً يشبه ان يكون فرعاً من الوسائل التي تستعمل في علم التحليل النفسي لتحقيق هذا الغرض . ولكن كان من الواضح ان تقدماً قليلا قد يحقق لو اننا تعمقنا كثيراً ومهما يكن من شيء فحتى هذا الاختبار على حاله هذه قد اثار مادة غريبة كافية .

وحتى حين نسلم بعدالة هذا التفسير الذي يقوله رتشاردز نرى انه من المؤسف ان التعمق لم يكن ممكناً بحال لانـه كان خليقاً ان يبدد التفاؤل السهل ، من اقتراحاته التي وضعها في سبيل اصلاح التعليم .

والشيء الوحيد الذي قـد يسمح لقارىء هـذا الكتاب بأن يحتفظ برشده وببعض الامل في مستقبل الشعر هو النغمـة المرافقة الثابتـة التي نتلمسهـا في قراءات رتشاردز الدقيقة اللامعة . وهو لا يواجهنا بهـذه القراءات مباشرة ولكنه يجعلها بعامة ، متضمنة ، خـلال الاشارة الى تقريرات وتلميحات وردت في المسودات ، حتى ان القراءة المستوفـاة للكتاب تجعل القارىء يحس عند النهاية بان مبنى الكتاب قـائم على نوع من العملية الجدلية الحوارية . ورتشاردز على وعي تام بهذا المبنى الروائي لكتابه اذ يقول : « سأتقدم قصيدة اثر قصيدة ، سامحـاً للرأي المخالف الكامن عنـد اصطدام الآراء ، وللذوق والاعتدال ، بأن توجه هـذا العمل » . وفي حالات قليلة نجده يتقدم بنماذج من قراءاته ليوضح نقاطاً لم يستطع معالجتها كتّاب المسودات ، وتجيء قراءاته كوشائع النور خلال الضباب الكثيف . ومن الامثلة النادرة تعليقه على بيت من احدى القصائد :

« يا انسجة فولاذية سخيفة [نسجتها] الشمس » :

إذ يقول : « O, frail steel tissues of the Sun »

Tissue ـ ولنبدأ بالاسم ـ كلمة ذات معنيين اولها « ثوب من الفولاذ » قياساً على « ثوب من الذهب » او « ثوب من الفضة » والصفة الفاترة المعدنية اللاعضوية في النسيج هي التي ربما كانت هامة . وثانيهما « رقيق ناعم شبيه بالشفاف » مثل الورق الرقيق .

Steel : مجاز من النوع الحسي ، وهو النوع الثاني عند ارسطوطاليس اي عند الانتقال من الفصل الى النوع ، فالفولاذ نوع خاص من معدن قوي يستعمل للدلالة على اية مادة قوية تستطيع ان تمسك وتجمع اجسام السحائب الممتدة . اما الايحاء المستمد من لون « الفولاذ » فانه مناسب للمقام .

Frail : ترديد يصور مبلغ رقة « النسيج » والشفافية وما يوشك ان يتمزق ايضاً لِوَهْيِهِ .

Of The Sun : توازى قولك « الذي نسجته دودة القز » اي نسيج من [لعاب] الشمس .

ان القيمة الهائلة في كتاب « النقد التطبيقي » لهي كلياً في المعلومات التي صورت لنا كيف يقرأ الشعر ناس تظن فيهم الكفاءة لذلك ، ثم كيف يضع رتشاردز قراءاتــه الخاصة في وجه قراءاتهم بعــد ان يوسعهــا ويعممها . وهو ، من وجه أو آخر ، يقرّ بقــلة جدوى الاستحسانات في آخر كتابه ، وبقلة جدوى كل نوع من التقريظ والاستحسان . ويقترح الكتاب تحسيناً من خلال التعليم ، أي بزيادة التجريب في الجامعة . ويجعل التفسير موضوعاً يدرس ، ويخلق « كرسي لصور الدلالات » شبيه بكرسي ادلر في « البيداغوجيا العلاجية » . ولكن المثل اللاتيني يقول : « من ذا

الذي يحمي الحماة ؟ » ـ واقول : من ذا الذي يعلم المعلمين ؟ فان رتشاردز يدرك ان كتّاب المسوّدات هؤلاء هم حتماً الذين سيعلمون الشعر في الجيل التالي ، ومن غير المحتمل ان يتغيروا أساساً بهذا الاختبار ، أو بالكتاب نفسه ، او بكل كتبه مجتمعة . ان الحياة لتثبت ، باستمرار ووضوح ، ان العجز العام لاختبار الآثار الفنية ، بذكاء ونقد ، يمتد فيشمل المحترفين في ميدانهم نفسه كما يشمل آخرين نفترض فيهم الكفاية .

اما في مسألة الاعتماد على سمعة الشاعر ودرجته في الحكم فان هنري بير في كتابه « الادباء ونقادهم » يقدم لنا بعض القصص الممتعة ، فيسرد قصة نموذجية عن حفلة موسيقية بباريس اقامها لزت سنة ١٨٣٧ وفيها ثلاثية لبيتهوفن وواحدة لبكسيس ، وتبادل اسما الموسيقيين في البرنامج ، سهواً ، فصفق الجمهور ، وأكثره من المثقفين والعارفين بالموسيقى ، تصفيقاً صاخباً لقطع بكسيس واستمع الى قطعة بيتهوفن بقلة اكتراث ، او بما هو اسوأ من ذلك ، وعلق لزت على ذلك بقوله :

« عندما عزفت ثلاثية بيتهوفن في الموضع الذي كان مخصصا في الاصل لبكسيس ، وجدت عارية من الإلهام عادية مملة ، حتى ان كثيراً من المستمعين غادر القاعة معلنا ان جرأة المسيو بكسيس في تقديم موسيقاه الى جمهور كان يستمع قبل لحظات الى احدى روائع بيتهوفن انما هي وقاحة صرف » .

واضاف لزت يقول ان قطعة بكسيس لم تكن ، فحسب ، عادية . بل كانت تختلف في اسلوبها اختلافا بيناً عن موسيقى بيتهوفن .

ومجمل القول ان كل ما يستطيع ان يفعله كتاب مثل « النقد التطبيقي » في طريق علاج الموقف الذي يعرضه هو انه يبرز موضع القراءة اللبيقة الدقيقة ، في غابة متكاثفة من القصور وقلة الكفاية العامـة . اما العزاء الاكبر فهو في ان هذه القراءة نتاج جهد الجماعة ، لا الفرد ، الى حدّ ما ، وانها تشبه حقيقة ولدت من اجتماع عدة اخطاء ، ونستطيـع ان نفترض

بان قراءات رتشاردز لا تجيء فحسب من خلال هذه المسوّدات ولكنها ايضاً مستوحاة مسهبة موجهة بهذه المسوّدات نفسها ، الى حدّ ما ، وانها لا تفترق عن وسائله في مؤلفاته الاخرى من حيث انها وليدة التكاثر والانتقاء . وواضح انه ليست هناك قراءة « صحيحة » لقصيدة . وانما هناك قراءات جيدة واخرى رديئة ، وان الجيدة تنشأ من بين قراءات رديئـــة كثيرة . وهنا يتضح ان الفضل العظيم لكتاب « النقد التطبيقي » ، ولكل مؤلفات رتشاردز بعامة ، في النقد الادبي الحديث ، هو في الدرجة الاولى فضل في الطريقة وعلم المناهج اكثر منه في المبادىء او في اقتراح الاصلاح . ذلك انه بايجـــاده اقتراباً من الظروف التجريبية يحقق لاول مرة وصفـــاً موضوعياً لكيفية قراءة الشعر على الحقيقة ، ويركز جهد النقد على ميدان قلّ خوضه فيه ، اعني ميدان النقل او التفسير الشعري او علاقة القارىء بالقصيدة . وحين يوجد اقتراباً ما من الظروف الجماعية فانـــه يحقق ايجاد وسيلة صالحة لتحسين القراءة وتحسين تلك العلاقة .

٣

لطالما عني النقد الادبي ، على شكل متقطع او مستمد من الحدس ، شأنه في ذلك شأن الوسائل الحديثـــة الاخرى ، بدور القارىء او الجمهور في عملية النقل الفني . فقد وضع كل من افلاطون وارسطوطاليس القواعد العامة ، عن ردّ الفعـــل عند الجمهور ، في مبـــدأيهما النفسيين الاجتماعيين المتعارضين ، فقال الاول ان الفن مثير ضار للعواطف ، وقال الثـــاني انه عامل يساعد في تطهير العواطف ؛ ولكن لم يحاول واحد منهما ان يدرس جمهوراً معينا وردّ الفعل عنده ، نحو آثار فنية معينة . وقد طور لونجينوس بوضوح في كتابه « في الرائع » بالاستعمال اللغوي تلك التفرقة التي سماها مل من بعد « الدالّ » و « الضمني » حيث كتب لونجينوس (ترجمـــة

ريس روبرتس) يقول : « ثم انك ولا بد على وعي بأن الصورة تخدم غرضاً عند الخطباء ، وغرضاً آخر عند الشعراء ، وان سبيل الصورة الشعرية ان تأسر ، وسبيل الخطابية الوصفُ الحيُّ » . وهذه تفرقة اساسية لكل دراسة تتناول التجربة الفنية عند الجمهور ، ولكن لونجينوس وقف بها عند هذا الحد ولم يتجاوزه . نعم انه يقترح من بعد في الكتاب نفسه عدداً من الوسائل التي تنتج تأثيراً في الجمهور ؛ وحديثه بخاصة عن « الالتفات » في مخاطبة الجمهور نموذجي حقاً . وبعد ان يقتبس سطراً من هيرودوتس ، يتحدث فيه عن اعمال البطل في ضمير المخاطب لا الغائب ، يقول :

> اتبصر ، يا صديقي ، كيف يقودك في الخيال خلال ذلك العالم ويجعلك ترى ما تسمع . وكل هذه الاحوال من الخطاب المباشر تضع السامع في قلب المشهد ، وهكذا هو الحال حين يبدو انك تتحدث لا الى الجماء الغفير ، بل الى فرد واحد .
>
> « ولكنك يا تيديدس — ما كنت تعرفه ، ذلك الذي قاتل البطل في سبيله » (الالياذة ٥ : ٨٥)
>
> انك ستجعل سامعك اكثر استثارة وتنبهاً ، مفعماً بالمشاركة الحيوية ، اذا ابقيته مستيقظاً بكلمات تخاطبه بها .

ولعل اول اعتراف رسمي بالحاجة الى دراسة الجمهور دراسة نفسية انما كانت في القرن الثامن عشر ، وبلغت ذروتها في مقال إدمند بيرك « في الرائع والجميل » ؛ يقول جون مورلي :

> كان ذلك توسيعاً قوياً للمبدأ الذي وضحه اديسون ، قبل زمن غير بعيد ، في تردد واستحياء ، وهو ان نقاد الفن يفتشون عن المبادىء الفنية في غير موضعها الصحيح ، ما داموا يقصرون تفتيشهم على القصائد والصور والحفر والتماثيل والمباني

بدلا من ان ينظموا اولا العواطف والقابليات الانسانية ، التي يلوذ بها الفن . وكانت معالجة اديسون عابرة ادبية صرفاً ، امـا بيرك فانـه عالج موضوعـه بجسارة على اساس من السيكولوجيا العلمية التي كانت في متناوله حينئذ . وان الاقتراب من هذا المبدأ من الناحية السيكولوجية معناه احداث تقـدم واضح فذ في طريقة البحث الذي اضطلع به .

ان بيرك حين اخذ يستقري الفن في مجال الجمهور كان يطبق عمليـاً نظرة نمت خلال القرن الثامن عشر وهي ان النقد يفيد إذا قلل الفروض واكثر من المعلومات . ولقد كتب جونسون في « الجوّاب » يقـول : « ان من مهمة النقد ان يقيم مبادىء ، لكي ينقـل الرأي الى دائرة المعرفة » . وفي القرن التـالي اضاف كولردج مظهراً علميـاً آخر وهو « التجريب » ، وكأنما كان في « السيرة الادبية » يردد صدى جونسون (حين قال ان غاية النقد ان يقيم « مبادىء الكتابة ») . وقد لحظ كولردج نقطة اسهب رتشاردز من بعد في ابرازها في « النقد التطبيقي » وهي التباين الواسع وعدم الثبات اساساً في استجابة الجمهور للشعر (هي عند كولردج الاستجابـة للاناشيد الغنائية Lyrical Ballads من نظـم وردزورث) ، فكتب يقول :

انا مغرى بأن اعتقد ان هذا التقدير لا يشذ كثـيراً عن الصواب اعتماداً على الحقيقة الملحوظة التاليـة التي استطيع ان اقررها حسب معرفتي وهي ان مثل هذا الحكم العام قد قال به اشخاص متباينون كلّ على قصيدة غير الاخرى . ومن بين هؤلاء الذين أغلي من تقدير صراحتهـم وحكمهم اتذكر بوضوح ستة ، عبّرت اعتراضـاتهم عن هذا المغزى نفسه ، مقرّين في الوقت نفسه ان كثيراً من القصائد قد منحهم متعة

عظيمة . ومن الطريف ، وان بدا غريباً حقاً ، ان ما عدّه احدهم ممقوتاً عدّه الآخر ابياته المفضلة . وانا حقــاً مقتنع بيني وبين نفسي انه لو امكن ان تطبق هذه التجربة على هذه المجلدات مثلما تم في القصة المشهورة عن الصورة ، لكـــانت النتيجة مماثلة ، وإذن لرؤيت الاجزاء التي نثرت عليها البقع السود امس ، بيضاء ناصعة في اليوم التالي .

وحين كان كولردج يضع القاعدة النظرية التي قد تتطور الى التجريب الموضوعي على القارىء ، انتج دي كونسي عدداً من الدراسات المتميزة بقوة الاستبطان والاستبصار ، عن رد الفعل عند القارىء ، وخير امثلتها المعروفة مقال له عنوانه « في قرع الباب في ماكبث » وهو ما سينمو من بعد ليكون ابحاثاً نفسية تحليلية في الميدان نفسه . وفي هذا المقال بدأ دي كونسي بمشكلة عدم التناسب الذي لا يجد له تفسيراً في الاستجابات التي كان يثيرها دق الباب في نفسه (وهي بالدقة نفس المشكلة التي ابتدأ منها ارنست جونز بحوثه في هاملت بعد قرن من الزمـــان) . يقول دي كونسي :

> منذ ايام طفولتي احست دائما بحيرة عظيمة ازاء احـــدى النقاط في ما كبث ، وهي ان قرع الذي يتلو مقتل دنكان يثير اثراً في مشاعري لا استطيع الافصاح عنه . وكانت النتيجة ان ألقي هـــذا على حادث القتل رهبـــة خاصة وعمقا في الخشوع . ومع ذلك فهما حـــاولت باصرار ان يحبط فهـمي هذا الامر ، فاني لم استطع ان ارى لم يحدث لديّ مثل هذا الاثر .

وبعد ان يجري متتبعا البحث الاستبطاني ، يخرج بجواب (اما القول بانه ليس الجواب الصحيح وان اجوبة اخرى مرضية قد وجدت منـــذ

عهدئذ فلا يقلل من رجاحة ما توصل اليه دى كونسي من طريق منهجه في البحث) .

وخلال القرن التاسع عشر تطور الموروث المنحدر عن كولردج الى اختبارات تجريبية عامة في مجالات كانت تعد من قبل حرما مقدسا للظن والتخمين . ومن نماذج ذلك اختبار جالتون لتأثير الصلاة ، وان كان هذا مثلا مضحكا (لقد اشار اليه رتشاردز مراراً باستحسان) ، فقد قرر جالتون ، وهو محق فيما قرره ، ان الصلوات التي تقام من اجل حياة الحكام واطفال القسس اكثر من التي تقام لغيرهم ، وفحص الاحصاءات عن مدى اعمارهم (فوجد انها قد تكون في متوسطها اقصر من غيرها ، ولكن ذلك لا يؤيد الظن بأن الصلاة ضارة) .

اما الآراء التي تعرف في القارة الاوروبية باسم « علم الجمال الانجليزي » وهي الجماليات الفيزيولوجية عند كل من هربرت سبنسر وغرانت ألن والتي تؤسّس التجربة الجمالية فيها على رد فعل جسماني ، فقد تطورت في المانيا اساسا الى مدرسة علماء الجمال التجريبيين ، ومؤسسها غوستاف فخنر ، بدأ بالاختبار التجريبي على فرضية ادولف زايسنغ القائلة بأن اقسام « القطاع الذهبي » (وفيها ان نسبة الوحدة الصغرى الى الكبرى كنسبة الكبرى الى الكل) تمتع الى حد الاملال . اما تجاربه المؤيدة لهذه الفرضية والتي تحدث عنها في كتابه « علم الجمال التجريبي » Experimental Aesthetics فانها قدمت للناس الطريقة التجريبية ، بما فيها من نص على الكم ، وخلقت بعامة معالجة عن طريق المختبر لدراسة رد الفعل عند الجمهور . ثم ان فون هلمهولتز في كتابه « احساسات النغم » Sensations of Tone اقام علم جمال الموسيقى على اساس قوي من الطبيعيات والفيزيولوجيا . غير ان محاولات بعض الباحثين امثال إ. ف بريك وإيوالد هرنغ ثم من بعدهم ممن اجروا نفس التجارب على التأثيرات الممتعة للالوان ومجموعاتها لم

يحرزوا مثل ذلك النجاح . (مع اننا يمكن ان نفترض اننا في النهاية سيكون لدينا حتماً طبيعيات انسجام الالوان مقنعة كافية في معالجة الصور الكبرى ، كفاية طبيعيات الصوت الموسيقي في مجال المؤلفات الموسيقية الكبرى) ؛ وقد رسم فلهلم فندت تلميذ فخنر في كتابه « علم النفس الفيزيولوجي » Physiological Psychology الخطوط الكبرى للتطور المقبل في علم الجمال التجريبي ، وقد تعترض ان في هذا الاتجاه (مثلما يحاوله الجشطالتيون فيما يحتمل) يكمن الامل الذي نحمله في انفسنا للحصول على مجموعة من المعلومات العلمية عن ردود العقل عند الجمهور ، ولعله علم الجمال الموضوعي الوحيد الاصيل الذي قد نبلغه ذات يوم ، هذا على الرغم من ضروب من الاهمال في المعالجة كالحديث الدارج عن ردود فعل « احشائية » نحو الصور وجنون « عرض الذات » .

ومثل هذه الحركة تطور في فرنسا على مدى أضيق . ففي ١٨٨٨ نشر اميل هنكن « النقد العلمي » La Critique Scientifique فأسس به علم « السيكولوجيا الجمالية » ، وعرّف الادب بانه « مجموعة رموز مكتوبة يقصد منها ان تنتج عواطف غير فعالة » ، ثم طوّر جهازاً مدهشاً من المصطلحات ونُظُم التصنيف ، استمده من العلوم الطبيعية ، من أجل ان يعالج الاثر الفني ، على انه اولا تعبير عن مؤلفه ، وثانياً من حيث اثره في القارىء ، وقد كانت اهدافه وأساليبه رصينة الا انها ، نوعاً ما ، نشأت قبل اوانها ، غير ان النتائج التي حصلها في تطبيق المبنى على الادب في مجلدين بعنوان « دراسات في النقد العلمي » Études de Critique Scientifique في السنتين التاليتين لم تكن ناجحة تماماً . وواضح ان كثيراً مما أداه هنكن يعد سلفاً لما أداه رتشاردز ، وكان له أثر عظيم في نقاد يذهبون مذهب التحليل النفسي مثل شارل بودوان . بل يبدو انه أثر في اناس لم يكن تأثير النقد العلمي ليبلغهم مثل ريميه دي غورمونت فهذا الناقد على الرغم

من الاتجاه الجمالي الخالص في نظرياتـه ، قد استمد كثيراً من كل من الطبيعيات والفيزيولوجيا ، وكان على وشك ان يكتب ذات يوم كتابـاً اسمه «عالم الكلمات» The World of Words «ليجزم ان كان للكلمات معنى – أي قيمة ثابتة» وهذا ما يوحي كأنه ذو علاقة «بمعنى المعنى» في القصد ، على اقل تقدير .

وتناول عدد من النقاد المعاصرين – الى جانب رتشاردز – واحـداً او آخر من مظاهر هذا الموروث ، اما محاولين أشكالا من تجاريب المختبر في ميدان النقد ، أو دارسين لعملية النقل وردود الفعل عند القراء ، بعون من وسائل فنيـة اخرى . وقد تقـدم البحث (انظر الفصل عن مود بودكين) في تجارب مود بودكين في الاستبطان عند القارىء وحديثها عن الاستجابات الاستبطانية عند نفسهـا ، وفي تجارب الدكتور ورتام عن استبطان الاديب . ولعل أكثر تجربة على طريقة تجارب المختبر ، مدهشة في عالم الادب ، قام بها سيكولوجي من جامعـة كولومبيا اسمه فردريك ليمان ويلز وكتبت في «محفوظات السيكولوجيا» Archives of Psychology آب (اغسطس) ١٩٠٧ بعنوان « دراسة احصائية في الجدارة الأدبية » فقد جمع الاستاذ ويلز عشرة من الطلبـة الخريجين في الادب الانجليزي بكولومبيا وسألهم ان يرتبوا عشرة ادباء اميركيـين حسب جدارتهم – وهم : بريانت وكوبر وإمرسون وهوثورن وهولمز وآيرفنج ولونجفلو ولوول وبو وثورو – على أساس عشر صفات وهي : السحر والوضوح والرخامة والصقل والقوة والخيال والاصالة والتناسب والتعاطف والسلامـة ، وعلى حسب ترتيبهم قدّر المنازل الادبية الاميركية ، فكان الترتيب : هوثورن في المنزلة الاولى ويليه بالترتيب : بو وإمرسون ولوول ولونجفلو وآيرفنغ وبريانت وثورو وهولمز وكوبر .

وقد مضت كلية المعلمين بكولومبيا قدماً بموروث التجريب والقيـاس

الادبي ، دون ان تساوي ويلز في تفرده وشذوذه ؛ ونذكر هنا بضعة امثلة من الكتب الكثيرة التي الفت في هذا المضمار ومنها مونوغراف اصدرها الان ابوت و م . ر . ترابو سنة ١٩٢٢ قبل صدور « النقد التطبيقي » بعنوان « مقياس القدرة في الحكم على الشعر » A Measure of Ability to Judge Poetry ؛ وتتألف تجربتهما – وهي متفردة في براعتها – من اعطاء كل واحد من المختبرين ، قصيدة مع ثلاث صور نثرية منها على النحو الآتي : واحدة مشمولة بالعاطفية ، وواحدة مطبوعة بطابع نثري بعيد عن الشعر ، وثالثة تعمد ناثرها ان يضع فيها اخطاء ، ثم عمل جداول من المفاضلة التي اجروها ، وجاءت هذه قائمة الى حد ما . وقد قام مورتمر ادلر في اطروحته للدكتوراه بتجربة شبيهة بهذه مستعملا موسيقى كان قد هجّنها في عينيه ، بطرق لبقة ، موسيقيٌ محترف . ونشرت هيلين هارتلي سنة ١٩٣٠ سجلا عن تجربة اخرى على هذه الخطوط نفسها في مونوغراف عنوانه : « تجارب في القراءة التفسيرية للشعر من اجل مدرسي الانجليزية » .

وفي سنة ١٩٣١ ظهر بالالمانية كتاب « بناء علم اجتماع للذوق الادبي » The Sociology of Literary Taste للفن ل . شكلنغ ونشر بالانجليزية سنة ١٩٤٤ وهو محاولة في نوع آخر من المعالجة العلمية . وهذا الكتاب موجز جداً وهو اكثر بقليل من تاريخ ادبي مختصر يعمّم القول في تغير الدرجة الاجتماعية للفنان ومعايير الفن والذوق في العصور الحديثة . وقد يوحي ببعض خطوط البحث التي تجعل من الممكن حقاً ايجاد علم اجتماع للذوق الادبي لان فيه دراسة تفصيلية للتغيرات في الجرائد والمجلات ، « وبحثاً في آراء جماعات خاصة ومهن خاصة » واختباراً للاحصاءات عن بيع الكتب بما في ذلك ارقام عن اعادة الطبع لنماذج الادب القديم ، واستطلاع لشئون الاعارة في المكتبات ونوادي الكتب والجماعات القارئة . وقد هيأ شكلنغ مثل هذه الدراسة او السلسلة من الدراسات في خياله ، على نحو

غير علمي ، ثم اعلن عما « تدل عليه » والحق ان كتابه ليس ا كثر من مخطط لعلم مقترح ، وهو مفيد وان كان نزراً يسيراً ؛ وبعض استبصاراته وحدسياته فذة اطلاقاً ، غير ان شكلنغ لا يملك مجموعات من المعلومات ، ولا سجلات تجريبية تسنده في عمله ، فان كان قد صدر مؤلف في هذا المجال منذ عهدئذ فلا علم لي به (دون احتقاب زخارف علـم الاجتماع قامت السيدة ليفز بدراسة للذوق الادبي أعلى شأناً ، معتمدة كثيراً على رتشاردز ، في كتابها « القصص والجمهور القارىء ») .

وهنـــاك محاولة معاصرة اخرى لدراسة مظاهر النقل في الادب علمياً وميدانها هو حقل السمانتيات الواسع (علم اسّسه في شكله الحديث رتشاردز وأوغدن) ، وتظهر على شكل خاص في الجهود الطامحة عند اصحاب المنطق الوضعي ، وهي جماعة يصرّ رانسوم وتيت وويلرايت على انها تحمل افكار رتشاردز الاولى حتى تبلغ بها نتائجها المتضمنة ، وان لم يكن ذلك عن رضى رتشاردز . ويتزعم هؤلاء المناطقة الوضعيين كل من رودلف كرنب وشارلس و . موريس وهم بسبيل خلق « موسوعة اممية في العلم الموّحد » متسلسلة (اي يحاولو ، كما يقول رتشاردز ان « يحوروا بالمنطق الى القواعد الاساسية للغة كاملة ») وقد طوّروا « سمانتيات » في ميدان « لغـــات الدلالات والرموز » الارحب ، اي العـــلم الشامل للدلالات وتفسير الدلالات . وطبيعة هذا العلم ومشتملاته بعامة خارجة عن حدود أهدافنا في هذا الكتاب ، وعلى اية حال أكاد لا اجدني كفوءاً لشرحها ، ولكني اقول ان مؤلفي هذه الموسوعات الجديدة ، في سياق محاولتهم ان يستغرقوا ويشكلوا المعرفة الانسانية من جديد ، قد وقفوا حتمـــاً ضد الشعر وقد ألمع آرثر ميزنر ، بظرف لا يخلو من جور ، الى ان مشتملات بحث موريس في « الدلالة الجمالية » في كتابه « اسس نظرية الدلالات » Foundations of the Theory of Sign انما هي معالجة للشعر على انـــه

« نوع لطيف من الجنون » . ثم حاول موريس في مقالين آخرين متأخرين وهما : « علم الجمال ونظرية الدلالات » المنشور بمجلة « العلم الموحـد » Journal of Unified Science العـدد الثامن ١ ـ ٣ و « العـلم والفن والتقنولوجيا » المنشور بمجلة كينيون خريف ١٩٣٩ ـ حاول موريس فيهما ان يوجد زاوية يمكن للشعر ان يأوي اليها شرعاً . ويذهب موريس الى ان المقال الجمالي هو شكل أولي من المقال ، وانه يتضمن ، في المقـام الاول ، الوظيفة التركيبية للغـة ، وانه مخصص اولا وقبـل كل شيء « لابراز القيم بشكل حيوي » ثم « مادام الاثر الفني ايقونـة [صورة] لا تقريراً ، فالمقال الجمالي غير قاصر على الدلالات التي يمكن التأكد من صدقها » . اي انه لا يدرس الا من طريق الثبات الداخلي لا من طريق الدلالة . ويبدو ان هذا الموقف لا يتغير في كتابـه الاخير « الدلالات واللغـة والسلوك » Signs, Language and Behaviour ويبدو ان كرنب ايضاً لم يراجع موقفه الذي اتخذه عـام ١٩٣٤ ، في كتابه « الفلسفـة والتركيب المنطقي » Philosophy and Logical Syntax ، وذهب فيه الى أن الشعر الغنائي مضارع للضحك ، أي انه شكل من التعبير العاطفي . ولما كان المناطقة الوضعيون حتى اليوم قد تركوا أمثلة معينة في المقـال الجمالي دون ان يدرسوها ، فليس لنا إلا ان ننتظر بصبر ، لنرى المشتملات النقدية في هذه النظرة الممتعة . اما السمانتيون الذين يدرسون المسائل العامة تحت توجيه كورزبسكي فيبدو انهم ، من الناحية الاخرى ، قد أسقطوا الشعر عموماً من كيـان دراستهم ، مع ان كورزبسكي يلحظ في أحـد المواضع من كتابه « العلم والرشد » Science and Sanity أن الشعر قد « ينقل من القيم الخالدة أكثر مما يستطيعه مجلد كامل من التحليل العلمي » .

فاذا مضينا في عرض الشعر موضوعياً توصلنا الى الآليـة بمفهومها الحرفي ، وهي ايضاً موجودة ، فقد اشار عددٌ من النقاد ، ومن بينهم

عزرا بوند ، اشارات غريبة الى آلة اخترعها الحبر روسيلو لقياس فترات الاصوات المنطوقة . وسواء اكانت هذه الآلة هي « الكيموغراف » ، وهي آلة للغاية نفسها تستعمل في مختبر الصوتيات بالكلية الجامعية بلندن ، او لم تكن ، فامر لا ادريه . وعلى اية حـال لا معرفة لي باي مؤلف منشور ، موسس على آلة روسيلو ولكني اعلم ان إ . أ . زوننشاين وهو استاذ كلاسيكيـ نشر « ما الايقاع ؟ » Wh.t is Rhythm سنة ١٩٢٥ على اساس النتائج التي استنبطها من الكيموغراف ، رنشمـل فهرستا يعطي نتائج كميـة توصل اليها في قياس تجريبي للمقاطع ، وكان يعمل بالاشتراك مع علمـاء في الاصوات محترفين . ونظريات الاستاذ زوننشاين مشتقة تجريبياً من هذه النتائج وهو يقدم التعريف التالي اساساً لعـلم موضوعي في الاوزان اذ يقول « الايقاع هو خاصية التتابع لاحداث ، في زمان ، تنتج في عقل المشاهـد انطبـاعاً عن التناسب بين فترات الاحداث الكثيرة او مجموعات الاحـداث ، التي تتألف منها المتواليـة المتسلسلة » . وقد نقد رتشاردز هذا التعريف نقداً معقولا في ملحق على « النقد التطبيقي » من حيث ان زوننشاين قد عالج هذه العناصر وكأنها امور في النظم نفسه لا انها اعمال في الانسان الذي يقرأ النظم او الذي يلقيه امام الكيموغراف ، ومن حيث انه ادرك انها ظواهر سيكولوجية لا طبيعية ثم لم يعالجها المعالجة الكافية لشيء سيكولوجي ، فيوضح كيف انها مرتبطة ارتباطاً لا انفصام له ، المعنى الشعري . وعلى الرغم من هذا الميل الميسّر لمعالجة كل شيء مسجل على الآلة ، وكأنه في النتيجة موضوعي ، وقياسه ممكن تمامـاً ، فان كفاءة الكيموغراف ومـا شابهه من آلات لدراسة الاوزان كما هي في حالي الشعر والنثر ، تبدو اساسية جداً[١] .

---

(١) في مجال آخر نجد المذياع طليعة في القياسات الآلية لرد الفعل عند الجمهور بمبتدعات مثل الاوربيترا او آلة قياس الصوت او Gag Meter و Program Analyzer و Reactocaster =

بقيت وسيلة اخيرة لدراسة رد الفعل عند القراء تستحق الذكر لانها على الطرف الثاني من الكيموغراف وهي حدس جورج اورول اللبيق الذاتي عن الثقافة الشعبية ، في مقالين نشرهما في « ديكنز ودالي وغيرهما » Dickens, Dali & Others وهما « اسبوعيات الاولاد » و « فن دونالد مكجل » ويطور اورول وسيلة من الحدس الصرف لدراسة الآثار الاجتماعية لكل من المجلات التافهة المخصصة للمراهقين والبطائق الهزلية . وطريقته تكاد تكون عكساً مباشراً لطريقة رتشاردز ؛ كلا الرجلين مهتم بآثار العمل الفني في القارىء ، ولكن رتشاردز يتجه بالتالي نحو القارىء ، ويتجه أورول الى الاثر الفني . ويبدأ أورول في « اسبوعيات الأولاد » بالحديث عن محتويات الدكان الصغير الذي يملكه بائع الصحف في أي مدينة انجليزية كبرى ويلحظ ان « محتويات هذه الدكاكين لعلها خير شيء قريب المتناول لبيان ما يشعر به جمهور الشعب الانجليزي وما يفكرون فيه » ثم يركز الحديث على « اسبوعيات » الاولاد التي تباع ببنسين و « المصوّرات المفزعة » ذات البنس ويؤرخ لها ويتحدث عن توزيعها وأثرها وعن محتوياتها باسهاب ، ويطلق يده في الاقتباس . ثم يصنع تخمينات بارعة عن القراء وحياتهم وعقولهم ، وما تصنعه المجلات من أجلهم ، وما الدوافع والحاجات التي ترضيها لديهم ، لكي تكفل لنفسها انتشاراً وقبولا ، كل ذلك بدراسة متأنية لاعمدة المراسلات والاعلانات والمحتويات الاصلية للمجلات . ريجد عالماً كاملا من الاوهام ويستكشف مضموناتها الاجتماعية والسياسية بتفصيل ، والقطعة حقاً مؤيدة بالوثائق بعناية ، واسعة الاطلاع ، وهي دراسة جد قيمة سيكولوجية اجتماعية لنموذج من الادب التجاري كما ينظر اليه من زاوية القارىء .

= ومن كان من القراء ذا صبر على تعلم هذه لتسجيل واحصاء وتقييم الاستجابات الدقيقة عند المستمعين لتجاربهم الجمالية فانه يحال الى مقال بقلم توماس وايتسايد في الموضوع منشور بمجلة « الجمهورية الجديدة » ايار (مايو) ١٩٤٧ .

وتشبهها في هذا مقالته « فن دونالد مكجل » وان كانت دراسة — اقل طموحاً — للبطاقات المنزلية ؛ ويصنع فيها أوروِل جداول لموضوعات البطاقات ثم يدرس النزعات الاجتماعية وانعكاسات الواقع الاجتماعي وراءها . ومن الصعب ان نقول اعتماداً على هاتين القطعتين الممتازتين إن كان هذا المنحى النقدي يمكن ان يطبق على الادب الرفيع والفن ولكن لا ريب في انه قيم في هذا المجال الادنى الذي اختاره أوروِل .

٤

يبدو ان رتشاردز قد وجه التفاتاً ضئيلا الى من سبقه في الموروث التجريبي ودراسة الجمهور ، ويبدو ان بحوثه ، حتى حين تعيد في اساسها دراسات سابقة ، لا تكترث بالسوابق وانما هي تولّدت عن منطق التطور في تآليفه . اذن فان دينه المعيّن الذي استمده واعياً عامداً ، يعود الى عدد قليل من المفكرين السابقين ، واكثرهم نسبياً فلاسفة متفردون في آرائهم او ادباء متفلسفون ، واهم هؤلاء صمويل تيلور كولردج ، فتأثيره في رتشاردز مثل ساطع على لقاء فكرين عبر قرن من الزمان وعلاقتهما شاملة معقدة ، دقيقة احياناً الى حد ان تغرينا هنا بالمرور بها عابرين ، ولكن على اية حال هنالك كتاب ممتاز يوضحها ، اعني كتاب رتشاردز « رأي كولردج في الخيال » ؛ وتطور كتب رتشاردز من حيث علاقته بكولردج يُشبه ان يكون سجلا لقصة حب ، ففي اول كتابه « اسس علم الجمال » لا يذكر كولردج الا باقتباس رأي له « صوفي » في الجمال ، بشيء من الاحتقار ، وفي « معنى المعنى » لا يبدو كولردج الا صاحب تقرير ، بعيد التحليق ، عن الفن . اما في « المبادىء » فبعد عدد من المرات يذكر فيها شعر كولردج يروّع القارىء فجأة حين يجد اشارة الى « الفصل الرابع عشر » في « السيرة الادبية » : « تلك الحجرة المفعمة بحكمة مهملة والتي تحتوي الماعات نحو نظرية شعرية

اكثر من سائر ما كتب في ذلك الموضوع » ؛ وخلال باقي الكتاب يلتقط رتشاردز « لمحات لا تقدر بثمن » « لمحات مضوئة » ومـا اشبه من « السيرة الذاتية » وبخاصة فكرة كولردج عن الخيـال وهي « اعظم يد لكولردج في النظرية النقدية » و « من الصعب ان نضيف اليها شيئاً ».
وفي الوقت نفسه يؤكد رتشاردز اخذه بأسباب الحيطة فيقول :

ان لام وكولردج – كناقدين – بعيدان جداً عن ان يعدّا عاديين ؛ ومع ذلك فهما ذوا خصب شاذ في كثرة ما يوحيان به ؛ واستجابتهما كثيراً ما تكون خاطئة ، حتى حين تكون ذات طابع الهامي ؛ وفي مثل هذه الاحوال لا نتخذهما مقاييس نسعى لبلوغها ، ولا نحاول ان نرى باعينهما ، بل نتخذهما بدلا من ذلك وسيلة تؤدي بنا الى طرق مباينة في معالجة الآثار الفنية التي تميزا وأغربا معاً في معالجتها .

ثم تطور في كتب رتشاردز اللاحقة احترام متزايـد لكولردج (بلغ حداً نفى ما جاء في الاقتباسة السابقة) مع استغلال متزايد لآرائه فيبدأ كتاب « القواعد الاساسية في التفكير » وينتهي باقتباسات من كولردج . حتى اذا كان كتاب « رأي كولردج في الخيـال » وهو دراسته المطولة عن هذا الناقد ، كان تقدير رتشاردز قد ارتفع الى حد ان يرى في كولردج مؤسس « علم تطور معاني الكلمات » وعبقرية شاسعة الابعاد حتى لو ان افكاره في الشعر والتفسير واللغـة والعقـل ، « استخلصت » ووسعت وترجمت الى مصطلح حديث ولو انه « اعيد تفسير » آرائه الميتافيزيقية اذن لمان قسم كبير مـن مصاعب رتشاردز ومصاعبنا . وفي الكتب التاليـة اصبح يقتبس من كولردج وكأنه « المعلم الاول » نفسه . وقـد زعم رانسوم في كتابـه « النقد الجـديد » ان كولردج « الناصح الأمين » لرتشاردز قد « تمثل » رتشاردز « مثلما يقال عن الصينيين انهم يتمثلون

الفاتحين،لا العكس،فحوّله من المنطق الوضعي الى ايمان بالوظيفة العرفانية للشعر ، وهكذا . وربما كان الاصوب ان يقال ان رتشاردز حين ابتعد عن فلسفته الوضعية الصارمة الاولى وجد ان كولردج عن لسأنه ينطق .

ولعل المصدر العظيم الوحيد بعد كولردج لافكار رتشاردز هو جرمي بنثام وقد يكون هذا من اثر اوغدن الذي كتب كتاباً واحداً عاماً عن بنثام وحقق نظريته في الادب التخيلي ولكن لعل الاشبه برتشاردز انه انجذب شخصيا الى بنثام لا[illegible] ولا لكون بنثام رائداً في التحليل اللغوي [illegible]انياً لان الفلسفة النفعية قريبـة الشبه من نظرية رتشاردز السيكولوجيـة في القيم ، كما يوضح ذلك رتشاردز نفسه في « المبـادىء » . ويسمي رتشاردز نفسه في « رأي كولردج في الخيال » ، « بنثاميّ » الاتجاه ويقوم بمحاولة بارعة ، متبعـاً مقال جون ستيوارت مل « مقـال عن كولردج » ليوفق بـين الفلسفتين ، ويعيد تفسير مثالية كولردج من زاوية مادية بنثام محاولا أن يجد كما ألمح مل « حاجة طبيعية أو شيئاً تحتاجه الطبيعـة الانسانية ، بحيث يكون هذا المبدأ ، الذي هو محط البحث ، مناسبـاً لاشباعه » . وينقل رتشاردز عن مل قوله :

من استطاع ان يحكم مبادىء الاثنين ويجمع بين اساليبهما تملك ناصية الفلسفة الانجليزية كلها في عصره . كان كولردج يقول ان كل شخص فاما ان يولد افلاطونياً أو أرسطوطاليسياً؛ وقد نؤكد القول ، على طريق المشابهة ، بأن كل انجليزي في العصر الحاضر هو في حقيقته ، إما ان يكون بنثاميـاً أو كولردجياً ، وانه يؤمن بآراء في الاحداث الانسانية لا تثبت صحتهـا بالبرهـان إلا على أساس من مبادىء بنثـام أو كولردج .

ثم يضيف قوله :

إن ما قاله مِل لا يزال صائباً وإن كنا نستطيع ان نغير التسمية فنقول « إما أن يولد مادياً او مثالياً » وقد تجد من يقول ان هذين النموذجين لنظرتين تبدوان متعارضتين ، يكمّل احدهما الآخر ، أي انهما في تاريخ الفكر كان أحدهما يعتمد على الآخر ، حتى ان موت احدهما كان يؤدي الى موت الثاني لعجزه عن التمثل وحده . وانه مثلما ان الزفير ليس الا وجهاً واحداً من شقي عملية النفس ، فكذلك هاتان الفلسفتان في عدائهما الازلي هما عملية من النقد الذاتي ضرورية بشقيها . ولكن بما ان التخلي عنهما معاً معناه العقم عن تأدية اية نظرة او فكرة فان التعارض يستدعي اختياراً موقتاً فيما بينهما . فأنا اكتب كمادي يحاول ان يفسر لكم منطوقات مثالي متطرف ، أما انتم ، فهما يكن مذهبكم ، بالفطرة أو اكتساباً م ارسطوطاليسيين كنتم أو افلاطونيين ، بنثاميين اوكولردجيين ، ماديين او مثاليين ، فعليكم ان تعيدوا تفسير ملاحظي بدوركم مرة اخرى .

وهناك مفكران آخران طبعا اثرهما اساساً على رتشاردز وان لم يشر اليهما الا قليلا منذ « معنى المعنى » وهما الفيلسوف الاميركي المهمل شارلس ساندرز بيرس والانثروبولوجي برونسلاف مالينووسكي . ففي « معنى المعنى » يلحظ المؤلفان انه كان في مقدور بيرس ان يحل قبلهما مشكلة المعنى لو لم يصده « الفقر » عن ذلك ، ويلخصان في الملحق ما حققه من درس عجيب في(٤) الدلالات وتقسيمها الى عشر طبقات . وقد استغنى رتشاردز عن مصطلحات بيرس في تصنيفه للدلالات ، ولكنه استفاد كثيراً من التفكير الكامن وراءها (كما فعل بعض اصحاب المنطق

الوضعي ايضاً ، الذين استعاروا مع هذا شيئاً من المصطلحات) ، وعرف بيرس في « القواعد الاساسية في التفكير » بانه « حجة عظيم جداً » .

واقتبس المؤلفان في « معنى المعنى » ايضاً من مؤلف مالينووسكي عن السحر الكلامي بين قبائل التروبرياند وجعلا ذيلا لكتابهما مقالة لمالينووسكي في « مشكلة المعنى في اللغات البدائية » وكتبا عنها هذا التوضيح * .

المؤلفان مدينان للدكتور مالينووسكي ديناً جد خاص ، فعودته الى انجلترة بينا كان كتابهما في المطبعة ، مكنتهما من ان يستمتعا بتأملاته التي قضى فيها السنين الطوال كمشتغل في الاثنولوجيا ، في المنطقة الصعبة الواقعة بين اللغويات والسيكولوجيا . هذا وان جمعه المتفرد بين التجربة العملية وتمكنه التام من المبادىء النظرية ، يجعل موافقته على كثير من النتائج الثورية التي توصلا اليها مشجعاً بوجه خاص . اما الاسهام الذي جاد به قلمه وارفق بالكتاب ذيلا عليه فسوف يكون ، حسبما يشعر المؤلفان ، قيماً لا للاثنولوجيين : فحسب ، بل لكل من لديه اهتمام حي بالكلمات واوجهها .

ومقالة مالينووسكي نفسها وثيقة بعيدة الشأن وكان لاحدى الافكار التي قدّمتها أعني « المشاركة الاجتماعية » Phatic Communion (اي ذلك المظهر من اللغة الذي لا يتميز بشيء إلا انه يشدّ اواصر العلاقة بين

---

* ذكرا ذلك في تصديرهما على كتاب « معنى المعنى » ص : ٩

المتكلم والسامع) * اثراً بعيد المدى . حتى ان الرأي النقدي الذي عرضه رتشاردز في « رأي كولردج في الخيال » ناظراً الى ان التقييم النقدي هو في اوسع حدوده « مشاركـــة اجتماعية » ليس الا فكرة مالينووسكي في صورة جديدة من السبك .

اما العلاقة بين رتشاردز وديوي فانها تمثل مشكلة واقعية ، فهويقتبس من ديوي – عابراً – مرة واحدة ، حسبما يتأدى اليه علمي ، في « معنى المعنى » ويذكره باحتقار في « الاساسي في التعليم » ولم يقدم اي اعتراف يدل انه على معرفة بمؤلفات ديوي وآرائه (واذا كان غير عـــارف به فذلك شاهد محزن آخر على ميل عند اكثر المقروئين من النقاد الانجليز – وكودول مثل آخر – ميل للاستخفاف بالفكر الاميركي المتميز) . امـــا أوغدن من الناحية الاخرى فقد كان جاداً في الاقتباس من ديوي منـــذ عهد مبكر يعود الى عام ١٩٢٦ في « معنى السيكولوجيا » ومن المشكوك فيه الى حد بعيد ان يكون رتشاردز قد جانب الاحتكاك بأفكار ديوي، وهو الذي عاش سنوات في اميركة ، وله اهتمام خاص بالفلسفة ، كما ان ديوي القى حينئذ محاضرات جفورد في ادنبره . وعلى اية حال فقد تقدم القول بأن اكبر اسهام اساسي لرتشاردز في كتاب « مبادىء النقد » ، اي النظرة التي احدثت ثورة نقدية وبها بدأت الحركة الجديدة ، وهي ان التجربة الجمالية مثل اية تجربة انسانية اخرى – انما هي اعادة – في قالب جديد – لنظرة تميز بها ديوي في الفكر الحديث . فمنذ سنة ١٩٠٣

* يعني مالينووسكي بهذا ان شخصاً ما قد يتحدث الى آخر في نوع من الثرثرة ويوافق على هذا بداهة ويرفض ذاك ويفضي بآراء خاصة عن حياته وتجاربه والآخر مستمع له ينتظر دوره حتى يقول شيئاً في هذا المضمار ، وهذا يرضي المتكلم ويشبع عنده رغبة خاصة ، بدائياً كان ام غير بدائي،ففي مثل هذه المواقف يتم الترابط الاجتماعي بين اثنين بمجرد تبادل الكلمات . ولكن احقا ان الكلمات في هذه المشاركة الاجتماعية ذات معان . ينكر مالينووسكي هذا ويقول : في هـــذه الحـــالة تؤدي الكلمات مهمة اجتماعية ولكنها ليست نتيجة تأمل فكري ولا تثير تأملا فكرياً عند السامع .

غزا ديوي بكتابه « دراسات في النظرية المنطقية» ies in Logical Theory
عـالم النشاط الفكري ، بما في ذلك ميدان الجماليـات ، بالمبدأ الا
الاساسي ، مبدأ « الاستمرار » إذ قال :

هذه النظرة لا تعرف تمييزاً ثابتاً بين القيم التجري
للحياة غير التأملية ، واشد اعمال العقل العقلاني تجريديـ
وهي لا تعرف فجوة ثابتة لتفصل بين اعلى تحليقات النـ
وانضباط جزئيـات البناء والسلوك العملي ، بل هي تمض
حسب المناسبة والفرصة التي تهيئها احـدى اللحظات ،
نزعـة الحب والكفاح والعمل الى نزعـة التفكير والعـ
بالعكس . وتغير محتوياتها او مادتها ما فيها من قيم ذها
واياباً من حالة صناعية او نفعية الى حالة جمالية او اخلاقيا
عاطفية اما المبدأ الاساسي فيها فهو الاستمرار في التجر
واستمرار التجربة .

(ذهب ديوي في كتابه « المنطق ــ نظريـة البحث » المنشور
١٩٣٨ الى ان بيرس قد سبقه الى لفت الانتبـاه « نحو مبـدأ استـ
البحث » ولكن اين ذكر بيرس هذا ؟ الكشف عن هذا يحتـاج
مستكشف أجرأ مني ليعرف موضعه في كتابات بيرس ، ولا يستبعد
يكون رتشاردز قد عثر عليه عند بيرس ، فقصَّر مسافة التـأثير الصـ
عن ديوي) .

اما الاثر الرئيسي في رتشاردز فهو اثر زميله شارلس كاي اوغـ
(مثل هذا الاثر يخلق رابطة معقدة لانه يصعب علينا بأي حال ان تعر
من ايهما يتجه الاثر) اما اوغدن فانه سيكولوجي ــ أو كان ذلك ــ
اثر عظيم واطلاع متنوع قل ان يتحلى به احد في هذه البلاد ، وهو ،
رتشاردز احد العقول « الموسوعية » الكبرى ، واما مذهبه السيكولوجي

كما يدل عليه « معنى السيكولوجيا » (أو « ابجدية السيكولوجيا ») — فانه « حيادي » توسطي يقوم على التركيب الانتقائي الكثير من اكثر النظريات والمعلومات الحديثة فائدة وجدوى . وكثير من كتاباته تركيبي تمهيدي على هذه الطريقة وكان رئيس تحرير « للمكتبة الاممية في السيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » المشهورة ، وهي التي جعلت بعضاً من خير الكتب التي تمثل كل المذاهب في هذه الميادين وغيرها في متنـــاول القراء وتضمنت مؤلفات هامة في النقـــد الادبي ، ثم اشرف في الوقت نفسه على سلسلة « تاريخ الحضارة » المسماة « النفس — مجـــلة سنوية للسيكولوجيا العامـــة والتطبيقية » وعلى منشورات « دار النفس » المبسطة Psyche Mineatures وهي سلسلة رخيصة (تباع الواحدة بشلنين ونصف) قيمة من الكتيبات شبيهة بالكتب الكبرى التي تصدر عن « المكتبة الاممية » ، سلسلة اختصت في سنواتها الاولى بالطب وفي سنواتها الاخيرة بالكتب التي تتصل بالانجليزية الاساسية . ومن هذه الاربعة هيأ اوغدن ، بسعة خيـــال وعدم تحيز ، ميدانا لكل نظرة جادة علمية او مشارفة للعلم . وفي الوقت ذاته كتب اثني عشر كتاباً اما منفرداً او بالاشتراك ، بما في ذلك تاريخ موجز للعالم ، بالتعاون مع إ. هـ. كارتر ، ونشره في سلسلة « كلاسيكيـــات نلسون » . وظلت له دائماً رغبته الحية في الادب ، وبخاصة في جيمس جويس (كتب اوغدن مقدمة لقطعة من « يقظة فينيغان » نشرت بعنوان « حكـــايات تحكى عن سام وساءون » ، وترجم Anna Livia Plurabelle الى الانجليزية في مجلة « فترة الانتقال » Transition) وهو مؤسس ومحرر مجلة كمبردج Cambridge Magazine التي يسميها رتشاردز « اكثر المجلات الاسبوعية اثارة بانجلترة ، في ايامها » ويخبرنا رتشاردز ايضاً في « الانجليزية الاساسية وفوائدها » ان اوغدن « رجل اعمال حيوي وله مناحي متعـــددة ليس هنالك احد يعرفها اكثر منه » وانه « خبير في نطاق واسع » وانه « ذو

قريحة مشهور حتى الشهرة بحدة خطراته الذهنية ومغالاتها واحالتها » . فلا عجب اذن من ان هذا العلامة حين سلط علمه ومواهبه المتنوعة على الطبعة الجديدة من « الموسوعة البريطانية » عام ١٩٢٥ في مراجعة كتبها في Saturday Review of Literature قد استطاع ان يمزقها صفحة إثر صفحة .

وبينا كان اوغدن منهمكاً في صور هذا النشاط منذ سنة ١٩٢٠ فصاعداً ، وجه طاقته الرئيسية ، في الوقت نفسه ، الى الانجليزية الأساسية وبين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٩، اي منذ ان ادرك هو ورتشاردز امكانات قاموس انجليزي محدود اثناء كتابتهما للتعريفات في « معنى المعنى » حتى نشر اوغدن اول جريدة بالكلمات الاساسية في « Psyche » استطاع ان يوجد المبنى النظري للغة ، وان يختار الفاظ معجمه . وفي سنة ١٩٣٠ نشر في كتاب « الانجليزية الأساسية » كل هذا الهيكل ، مجرياً بضعة تغييرات على جريدة الكلمات الاولى . وحقق خلال العقد الرابع من القرن « المعجم الاساسي » ، ونشر من خلال معهده الاورتولوجي بلندن سلسلة من الكلاسيكيات مترجمة في الانجليزية الأساسية ، تشمل ، مادة متباينة كالتوراة و « الجمال الاسود » Black Beauty ونشر مؤلفات مختلفة تدعو للانجليزية الاساسية وتشيعها وتوسعها مثل « الانجليزية الاساسية الاشد لمعاناً » Brighter Basic و « الانجليزية الاساسية للامور العملية » Basic For Business و « الفلك الاساسي » A Basic Astronomy وغيرها . وقد كان رتشاردز زميلا له في اكثر هذه المؤلفات وان كان رتشاردز يميز اوغدن بانه وحده في « كيف نقرأ صفحة » وضع المشكلة وقام بالبحوث وابتكر اللغة . وفي كل ما اشتركا فيه ابتداء من « اسس علم الجمال » حتى آخر مؤلف في الانجليزية الاساسية ، على مدى ربع قرن ، ليست ثمة طريقة تنبئنا اي الافكار والمقررات ، او اي أجزاء من المادة ، قد صدرت عن هذا

او ذاك . وقد نفترض دون شاهـــد حقيقي ان اوغدن اثر في رتشاردز فوجهه نحو السيكولوجيا وبنثام والانجليزية الاساسية ، وان رتشاردز اثر في اوغدن فوجهه نحو الادب وكولردج والانجليزية الاساسية في التعليم . اما الاستنتاج المحسوس الوحيد الذي قد يبلغه المرء في دراسته لرتشاردز فهو ان اسهام رتشاردز في النقد كان يكون غير ما هو وربما كان اقل لو لم يلتق باوغدن ، وان كان من المستحيل علينا ان نقول اين كان يختلف وكم كان يقل .

اما تأثير رتشاردز في الآخرين فمشكلة اسهل بكثير ، اذ انه في ميدان النقد قد اثر في كل واحـــد وقد تحدثنا قبل عن دوره في خلق النقـــد الحديث . ومن اول من اولوه عناية وقرأوه قراءة متعاطفة ، في هـــذا البلد ، ووقعوا تحت تأثيره ، الشاعر كونراد ايكن الذي قرر نفس التقرير الثوري الوارد في « مبادىء النقد الادبي » ، وذلك في كتابه « شكيات » قبل رتشاردز بخمس سنوات (١٩١٩) وهو ناقـــد لو قيض له جمهور مماثل وتأثير ووثائق لكان هو الذي ابتـــدأ حركة النقد الحديث ، بلا ريب ؛ اما كتابـــه « شكيات » فعنوانـــه الفرعي « ملاحظ على الشعر المعاصر » ويتألف من سلسلة من قطع نشرت في المجـــلات عن شعراء باعيانهم في الغالب ، وفيه يقول ايكن في كتـــابات فرويد (وكان على معرفة دقيقة مبكرة به ، على خلاف الكثيرين) : « بدأت تلك الكتابات بهذا القول المعجب : ان الشعر بعد كل هذا نتاج انساني خالص ، وانه من ثم لا بـــد من ان يلعب دوراً محدداً في الحاجات الوظيفية الحيوانية عند الانسان » . ثم يقول في موضع آخر قولا أكمل مما تقدم « ألن نتعلم ابداً انه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وانه نتاج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها وانه محط للتحليل ؟ وقد يكون مـــن المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من ان يباشروها

هم انفسهم » . فلما ظهر « مبادىء » رتشاردز سنة ١٩٢٤ راجعهايكن بحماسة ، وهو ذو احساس نادر المثال بأهميته ، وقد اثر ذلك في رتشاردز فيما يظهر حتى انه عندما ظهرت الطبعة الثانية سنة ١٩٣٦ زودت بملحقين، وكان أولهما — « في القيم » — نقاشاً « لمراجع صديق هو المستر كونراد ايكن » وهي الالتفاتة الوحيدة التي وجهها رتشاردز نحو اي من زملائه النقاد بأميركة .

وأمـا أثر رتشاردز في تلميذه ومريده الاكبر ، ولـيم امبسون وفي ر ب . بلاكمور فقد تحدثنـا عنه فيما سبق (انظر الفصلين الخاصين بهما) . وكان تأثيره الآخر الكبير في كنث بيرك إذ اثر فيه الى حد بالغ بمصادره الاساسية اعني بنثام وبيرس وكولردج لكن منذ ظهور « مبادىء النقد » اصبح اكثر التأثير هو انحياز بيرك ليعمل كل ما يخالف فيه رتشاردز ويهاجم بيرك في كتابه « مقولة مضادة » Counter Statement رفض رتشاردز — دون ان يذكر اسمـه — للمثل الافلاطونية ، واعتبارهـا مصطلحاً لفظياً لا يشير الى حقائق . اما في كتابه التالي « الثبات والتغير » Permanence and Change فيقر بدينـه المعين لكتاب « معنى المعنى » ويقتبس من كتاب « آراء منشيوس في العقل » ليعزز نقطة يتحدث عنها ويخطىء باسهاب فكرة رتشاردز في « التقرير الكاذب » في كتابه « العلم والشعر » (ويقتبس من كتـاب « المبادىء » ما يقوي وجهة نظره) ويستعمل آراء رتشاردز ، بعامة ، نقطة اندفاع ينطلق منها الى ملحوظاته الخاصة . وكذلك يهاجم في كتابه « نزعات نحو التاريخ » كتاب رتشاردز « فلسفة البلاغة » من حيث انه استخف فيه بقدر « العنصر » والوظيفة الاجتماعية للكلمات ، مقتبساً من كتاب آخر لرتشاردز ما يقوي به حجته ايضاً . وفي كتابيه : « فلسفة الشكل الادبي » و « نحو الدوافع » يقتبس عدداً من استبصارات رتشاردز ، وينتقد بحدة كتاب « كيف نقرأ صفحة »

في فصل عنوانه : « الاصطلاحات الخمسة الكبرى » ويتهمه بانه يفتقر الى اي نوع من « اللب » .

واما الكتاب الذي أثر في بيرك ، في الدرجة الاولى ، وهو يقتبس منه باستمرار ، وكثيراً ما قال فيه انه احد كتابين او احد الثلاثة الكتب التي تعد اخصب مؤلفات حديثة كتبت عن الادب ، فذلك هو « مبادىء النقد الادبي » ، إذ منه استقى عـدداً من افكاره وخاصة فكرتـه عن العمل البدائي الملازم للنزعات . واهم نقد لبيرك عـلى رتشاردز هو ، بعامة ، ميله للتهوين من شأن العناصر « الرمزية » و « الواقعية » في اللغة والفن ، وهي الخصائص التي يسميها بيرك « الحلم » و « اللوحة » في ثالوثه المكون من الحلم والصلاة واللوحة بينا هو بخاصة ينص على قيمة « الصلاة » او عناصر النقل . وموقفه هذا ادى عملياً الى توزيع للجهد مؤثر ، وذلك ان بيرك نفسه نزع بخاصة الى النص على العناصر الواقعية والرمزيـة وميز الاخيرة منهما بالاهتمام حتى ان الرجلين اللذين (فيما اعتقده على الاقل) هما اعظم ناقدين ادبيين معاصرين ، قد تخصصا على الترتيب في الفن من حيث هو نقل وفي الفن من حيث هو تعبير وتركـا ما بينهما خـلاء كراحة اليد .

وهناك ناقد آخر تأثر رتشاردز يستحق ان نتحدث عنه ، وهو مجهول في هذه البلاد ؛ ذلك هو جورج هـ. و. رايلاندز وهو مثل امبسون متخرج في كمبردج ، ونشر كتاب « الكلمات والشعر » سنة ١٩٢٨ توسيعاً لمبحثه الذي قدمه لنيل الشهادة . واثر رتشاردز فيه بارز ملحوظ وان لم يذكر في الكتاب الا مرة واحدة من حيث انه حرّم على كلمة « جميل » أن تدخل حمى النقد ، واذن فان رايلاندز فيما اقدر تلميذ آخر من تلامـذة رتشاردز . وكتابه « الكلمات والشعر » دراسة للعبارة الشعرية كمظهر من مظاهر الاسلوب يكشف القسم الاول منه الطبيعة العامة للعبـارة الشعرية

ويدرس الثاني استعمالات شيكسبير باسهاب . وكل ما فيه من فرضيات عامة فانما هي « رتشاردية » حتى في قوله انه « يستعمل المجهر » في دراسة الشعر ، وان النقد « تمزيق للدمية » وطريقته تنزع الى ان تكون سبقاً لامبسون باكتشافها المحدود لنواحي الغموض . والكتاب مثير موحٍ بقدر غير بسيط ، وقد سبق الى الكشف عن عدد من الوسائل الفنية التي توسعت من بعده : ومنها فهرسة بلاكمور لاستعمال الكلمة وتتبع سبيرجن للصور واستكشاف بيرك للموسيقية المتناسبة . اما اذا نظرنا اليه نظرتنا الى عمل تام مصقول فانا نجده شذرات مخيبة للأمل لا يقارن بمؤلفات امبسون أو رتشاردز نفسه وهو شاهد قيم ، مع ذلك ، على ان الغرس النقدي الذي غرسه رتشاردز إذا ركّز على النص آتى أكله في أي مجال من البحث اختاره باحث ، وانه إذا كان مجاله شيكسبير بخاصة أثمر من المادة دائماً ما عجزت الدراسة التقليدية عن جنيه واستثماره .

ويكاد كل ناقد معاصر بانجلترة ان يكون قد قبس قبسة من أثر رتشاردز ، وقد نحتاج ان نشير الى شيء من هذه المؤثرات بالاضافة الى ما ذكرناه عن كل من امبسون ورايلاندز . فهناك ت. س. اليوت وهو يخالف رتشاردز بعامة ، ولكنه قد قبل بعض آرائه ومنها نظرته الى عدم مناسبة « المعتقد » للشعر ، وقد علّق في حاشية مقاله عن « دانتي » تعليقة طويلة في كتاب « مقالات مختارة » ، عبر فيها عن موافقته المعدلة على هذه النظرة كما عبر عن مخالفته المعدلة لفكرة « التقرير الكاذب » في « العلم والشعر » . وخصّص في كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » فصلا عنوانه « الفكر الحديث » ليصارع نظرة رتشاردز الى ان الشعر تمرين روحي ، مقراً أثناء ذلك بقيمته العظيمة لأنه كان في الدرجة الاولى ، باحثاً في « سوء الفهم المنظم » . وتقبل هربرت ريد ، وهو في موقفه الرومانتيكي المباين يحارب القيم التي وجدها رتشاردز في الشعر ، كثيراً من افكاره

واستطلاعاته بأعيانها . وتأثره ف. ر. ليفز كسائر عصبة scrutiny الى حد كبير ، وأثرت فيه مؤلفاته حتى انه في كتبه ألاولى يقتبس منـه ، ويستغل آراءه ، ويثني عليه دائماً ولا يعبّر عن أية مخالفة له . غير ان مراجعته على «رأي كولردج في الخيـال» المنشورة في Scrutiny آذار (مارس) ١٩٣٥ هجمة مريرة على رتشاردز ، لحربه الاجتماعي والسياسي في نقده ؛ ومنذ ذلك الحين تحرّر ليفز من سحر رتشاردز الى حد ما[٢].

أما ل. ك. نايتس وهو من عصبة Scrutiny ايضاً فلم يبعد في تسلقه هذا الغصن بل أحسّ انـه لا حاجة له ان يتسلقه واستمرّ يقطف من ثمراته ، اعني يقتبس من رتشاردز ، ويستغل آراءه بهـدوء ، دون ان يرتهن أساساً بقيمه . ويعترف ستيفن سبندر في المقدمة على كتابه «العنصر الهدام» The Destructive Element أنه استوحاه (واقتبس عنوانه) من تعليقة لرتشاردز على إليوت ، وفي البحث الذي هو لب الكتاب في العلاقة بين الشعر والمعتقد ، يعود بين الحين والحين الى اهتصار نتف من آراء رتشاردز . وتقر إلزي النزابث فير التي بدأت كتابها «شعر جرارد مانلي هوبكنز» حين كانت طالبة بكمبردج ، «بمساعدة رتشاردز وتشجيعه» ، وتقتبس منه ومن امبسون على نطاق واسع .

ولقد أنصفه وهاجمه على التوالي اثنان من النقاد الانجليز الذين يقطنون أميركة اليوم ، وهما دافيد ديشز واريك بنتلي وكلاهما مدين كثيراً لمؤلفات رتشاردز الاولى ؛ فأنصفه ديشز في مقال له حماسي تحدث فيه عن ميزته وأثره في كتابة «الكتب التي غيرت عقولنا» وهاجمه بنتلي هجوماً جائراً

---

(٢) كتب ليفز «التعليم والجامعة» ونشره عام ١٩٤٣ وبعد ان حذر فيه من كتاب امبسون «المختلط غير المستوي الى حد بالغ» اي كتاب «سبعة نماذج من الغموض» وصف كتاب رتشاردز بانه «نص مختلط آخر من النوع المثير المضلل الذي قد يقع حتماً في يد الطالب ومن الفائدة ان يعان على ان ينظر فيه بعيين الناقد».

جاز حد الاعتدال في « مجلة جبـال روكي » شتاء ١٩٤٤ . غير ان احد هجوم تلقاه رتشاردز ، عدا سَوْرة بنتلي ، صدر عن الناقـد الانجليزي الماركسي اللامع أليك وست ، إذ خصص فصلا في كتابـه « الازمـة والنقد » Crisis and Criticism ليثبت ان كتابات رتشاردز قد أفسدها بمحاولته ان ينتزع الشعر من العمل الاجتماعي وان قراءاته للشعر مكبوحة « بأردأ انواع الارجاع المخزونة » يعني روح المحافظة الاجتماعيـة . (من الممتع ان نلحظ ان النقاد الماركسيين الشباب ، مترسمين خطى كودول ، يدعون اليوم الى التقارب بينهم وبين رتشاردز . كتب شاعر شاب اسمه هوبرت نيكلسون الى مجـلة « عصرنا » Our Time أيار (مايو) ١٩٤٤ يهاجم بلاهة ف. ج. كلنجندر ، وقال ان الماركسيين يحسنون صنعاً لو زادوا من التفاتهم الى آراء رتشاردز عن طبيعة التجربة الفنية وقيمها ، ويبدو ان عدداً من المسهمين في مجلة Modern Quarterly قـد اخذوا بنصيحته) . ولعل الناقد البريطاني المعاصر الوحيد — من المشهورين — الذي لم يتأثر في الحقيقة بآراء رتشاردز هو ج. ولسون نايت ، الناقد الانتقائي المتحمس لمذهبه فانه لم يذكره الا مرة ، عابراً ، حسبما اعـلم . (قد يفسر هذا الموقف قول رتشاردز مرة في نايت انـه مثل على من يبني نظريات محكمة على اسس خادعة) .

وكان تأثير رتشاردز على النقاد الاميركيين ، الى جانب بيرك وبلاكمور وايكن شاملا . فيعترف ف . أ . ماثيسون في كتابه « ما حققه ت . س . اليوت » بفضل خاص لرتشاردز (ولادموند ولسن !!) « في الاثارة والتحدي خلال السنوات الاخيرة الماضية » وكتابه حافل باستطلاعات رتشاردز مستمدة بخاصة من « النقد التطبيقي » الذي يسميه ماثيسون « انضج حـديث له عن الشعر والمعتقد » . وفي « النهضه الاميركيـة » American Renaissance يمضي ماثيسون في استغلاله له ولغيره من كتب

رتشاردز . وتلقت كل جماعة الجنوب تأثير آراء رتشاردز بقوة ، فيعتمدها كلينث بروكس خلال كتابه « الشعر الحديث والاتباعية » ويزيد اعتماده لها في « الزهرية المحكمة الصنع » ويستغلها ورن في دراسته عن كولردج وفي غيرها . اما رانسوم وتيت اللذان اكثرا الكتابة عن رتشاردز (كتب عنه رانسوم في مقال له في The World's Body وفصلا طويلا في « النقد الجديد » وكتب تيت عنه في مقالين في « العقل في جنون ») فقد اتفقا على مهاجمة انحيازه المبكر الى المنطق الوضعي ، بقوة وعنف ، بينا تقبلا بحماسة كثيراً من مناهجه ونتائجه (استعمل تيت في هجومه الفاظاً مثل « يخدع ») .

وما كتاب « القصص الحديث » Modern Fiction لهربرت مللر الا تطبيقاً ضحلاً لبعض افكار رتشاردز الواردة في كتابيه « معنى المعنى » ، و « المبادىء » ؛ الا ان المؤلف ايضاً مروع من اصطلاح « التقرير الكاذب » (من بين كل النقاد الذين افادوا من رتشاردز ومن مؤلفاته الاخيرة ايضاً لم يستطع ان يزدرد هذا المصطلح دون غصص الا كلينث بروكس وف . ر . ليفز) ويكبح مللر من جماح الاعتماد على رتشاردز في كتابه « العلم والنقد » وإن كان اعتماده ما يزال اساسياً ، ويثني على رتشاردز على وجه العموم ، بحماسة بينما يتهمه ، على التعيين ، بضيق شديد في السيكولوجيا وباغفال القرائن الاجتماعية في الشعر و « بفقدان المضاء والايحاء » في مؤلفاته المتأخرة . ويفيد ليونل ترلنغ في كتابه « ماثيو آرنولد » من رتشاردز كما يفيد من كل مظهر — تقريباً — من مظاهر النقد الحديث ، في حذر بالغ ، حتى اننا حين نجده يتحدث عن مصطلح « التقرير الكاذب » ، مثلا ، يستحيل علينا ان نقول انه يقبله او ينكره ، ويقتبس في كتابه « إ . م . فورستر » E.M. Forester بعض تقريرات رتشاردز عن فورستر ، دون اي تحديد لموقفه منها .

وقد افاد مارك شورر افادة جوهرية مشمولة بالادراك من رتشاردز وبخاصة في كتبه الثلاثة : « العلم والشعر » و « كولردج » و « وليم بليك » . وقد نضيف الى هذا الثبت زيادات لا حد لها ، ومن النقاد الاميركيين الكبار واحد يشبه نايت في انجلترة من حيث انه لم يتأثر برتشاردز مطلقاً ، ذلك هو ايفور ونترز .

ان الصورة العامة التي تبرز من وراء ذلك كله هي صورة رتشاردز مؤثراً في كل ناقد جاد معاصر — على وجه التقريب — ونكاد لا نجد فيهم واحداً ، الا ان يكون مريداً مأخوذاً بسحر استاذه مثل امبسون ، يوافقه موافقة مطلقة ، بل اكثرهم يهاجمه بمرارة من اجل مسائل محددة او عامة . والناس فريقان في النظر اليه فاما الدوائر الشعبية — في احد الطرفين — فترى فيه امرءاً « صعب المكسر » (يذكر هو في « فلسفة البلاغة » كيف وصله سيل من رسائل الاعجاب من ملتاثين لا شبهة في لوثتهم حول كتابه « معنى المعنى ») وهو في اقصى الطرف الثاني اي في نظر خير نقادنا مصدر كثير من الاستطلاعات العظمى والاخطاء الفذة . ولكن يبدو انه من غير المعقول ان يقول رتشاردز بهذا القدر من الاثمار ثم يكون خاطئاً بالقدر الذي يحسبونه ؛ والرجال الذين استغلوا مصطلحاته ووسائله الفنية وهم يعتقدون انهم في الوقت نفسه يستطيعون ان يطرحوا افكاره عن الادب جانباً ، انما هم ضحايا مغالطة منطقية ، ذلك لان مصطلحاته ووسائله الفنية هي نفسها افكاره عن الادب ، وشجرة التفاح الخاوية لا تستطيع ان تعطي ثمراً صالحاً كهذا الذي اعطته ، فيما يبدو .

بقيت بضعة مظاهر من انتاج رتشاردز في حاجة الى جلاء . وابعدها عن مجال التكهن اهتمامه الكبير بالشرق ، فقد كان استاذاً زائراً بجامعة شنج هوا في بكين ، بالصين خلال سنتي ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ يدرس الانجليزية الاساسية ويدرس الفكر الصيني ، ويعمل في انجاز كتابه عن منشيوس .

ثم كان في بكين مرة اخرى عام ١٩٣٧ وفيما بين هذه التواريخ كـــان مسؤولا ، فيما يبدو ، عن اغراء امبسون بالتعليم في الشرق . وقـــد اهتم رتشاردز كثيراً بالفكر الصيني ، وبخاصة فلسفة كونفوشيوس ، منذ البدء . ويسجل اليوت في « فائدة الشعر وفائدة النقد » ان كونفوشيوس نجح في الجمع بين زملاء غير متجانسين ويقول :

مما يستحق ان انوه به عابراً ان المستر رتشاردز يشارك في اهتمامه بالفلسفه الصينية كلا من عزرا بوند والمرحوم ايرفنـــج بابت . هذا وان البحث في محط اهتمام مشترك بـــين ثلاثـــة مفكرين ، يبدون غير متقاربـــين ، امر يستحق الجهـــد فيما اعتقد . وهذا مظهر يشير ، على الاقل ، الى محاولة انتزاع النفس من الموروث المسيحي ، ويبدو لي ان بين افكار هؤلاء الرجال الثلاثة تشابها طريفاً .

واول كتاب من كتب رتشاردز « اسس علم الجمال » يفتتح ويختتم باقتباسات من « تشنج يونج » اي مبدأ التوازن والانسجـــام ، وهـــذه الاقتباسات هي في الحقيقـــة عُظْمُ نظريات المؤلف ومحور الكتـــاب . واقتبس رتشاردز في كتبه التالية من كونفوشيوس ومنشيوس وتشوانج تزو وغيرهم بانتظام ؛ وعالج في كتابه « آراء منشيوس في العقل » — بطبيعة الحال — الفكر الصيني على نطاقٍ واسع وارفق بالكتاب ملحقاً من اربع واربعين صفحة مكتوبة بالحروف الاصلية . لكن الى اي مدى يبدو لديه الفكر الصيني هاماً ؟ يمكن ان نتصور ذلك من احدى رسالاته الى مجلة « بارتزان » ، وهي في مقدار صفحة ونصف صفحة وقد صدرها بعبارة مقتبسة من تشوانج تزو ولعلها الرسالة الوحيدة التي نشرتها مجـــلة اميركية مصدرة على هذا النحو .

وقد يلحظ المرء عابراً ، دون ان يغوص متعمقاً الأسباب في تعلق

رتشاردز بالفكر الصيني ، ان اعتدال الفكر الصيني واتزانه قد يكونان سبباً وجيهاً في اجتذاب مفكر وقف جهده على التوفيق بين ارسطوطاليس وافلاطون ، وبنثام وكولردج ، والمادية والمثالية ، والواقعية والظاهرية ، والوضعية واللاوضعية ، والطبيعية وما وراء الطبيعية (وهو نفسه قد اقر مرة اثر مرة انه يقوم بهذا العمل) .

ان هذا الاخلاص للتوفيق بين المتناقضات الجدليسة والمبدأ المبين في « النقد التطبيقي » حيث تنبثق الحقيقة من بين الاخطاء المتعارضة هو الذي صنع طريقة رتشاردز المتميزة ، تلك الطريقة التي يسميها احياناً كثيرة باسم التعريف المتعدد ، والترجمة المتعددة ، والتفسير المتعدد (ونسميها نحن « المعنى المكثر ») . وكل كتاب من كتبه يمثل « مائدة » فكرية تجلس اليها كثير من الآراء المتعارضة . فأما « اسس الجمال » فيرتكز على فهرسة مصنفة مفسرة لكل تعريف قيّم من تعريفات « الجمال » . واما « معنى المعنى » فيعيد في اساسه هذا الشكل المفهرس من التصنيف ويقوم بنفس المهمة حول كلمة « معنى » كما يوجد كل مصطلح ضروري عن طريق التعريف المتعدد ، في ترجمة من الانجليزية الى الانجليزية . ويعتمد « مبادىء النقد الادبي » بقوة على جمع تعريفات الآخرين للمسائل التي يبحثها رتشاردز ، ومنهـا يستنبط تعريفه ، مثلما فعل في تعريفه المشهور « للقصيدة » . ويورد « آراء منشيوس في العقل » تفسيرات متعددة لعبارات مستمدة من منشيوس حتى هزبرت ريد ، ويجمع القرارت المتعددة لمصطلحات مثل « جمال » و « معرفة » و « صدق » و « نظام » ، ويقوم « رأي كولردج في الخيال » بأداء الشيء نفسه في كلمة « خيال » .

وكل كتبه ، بما في ذلك مؤلفاته في الانجليزية الأساسية ، ترتكز على التمييزات المتعددة أو التعريفات للكلمات الرئيسية بالانجليزية الاساسية ، فمثلا ليس « التفسير في التعليم » مشبهاً « للنقد التطبيقي » من حيث انه « مائدة »

للمسودات فحسب ، بل ان رتشاردز نفسه يلؤه بالترجمات المتعددة لجمل تبدو بسيطة . وقد يلحظ المرء هذه الظاهرة نفسها في شكل اوضح وهو غرام رتشاردز في استعمال المقتبسات التصديرية (هذا المظهر مبالغ فيه بعض الشيء في الرسالة التي كتبها الى مجلة بارتزان) فكتاب « معنى المعنى » يبتدىء باحدى عشرة اقتباسة تصديرية على الصفحة المواجهة للصفحة الاولى . وكل فصل يفتتح باقتباستين اخريين او بثلاث . ويكاد كل فصل في كل كتاب ألّفه يكون مفتتحاً باقتباسة جديدة أو اثنتين أو ثلاث وينتج عن هذا كله ان يحوي الكتاب من كتبه مجموعة مختارة من افكار هذا أو ذاك . واذا ادرك المرء ان هذا ، على وجه الدقة ، هو ما عمله اوغدن بانتظام من اجل الفكر الحديث – على الاقل – في السيكولوجيا التركيبية وفي « المكتبة الامية للسيكولوجيا والفلسفة والمنهج العلمي » وفي سلسلة « تاريخ الحضارة »وفي مجلة « نفس » وفي النشرات النفسية المبسطـة Psyche Miniatures وفي مكتبة الانجليزية الاساسية وفي غير هذه كلها – اذا ادرك المرء ذلك كله احسن بمعنى توحيد الجهود بين الرجلين واثره في الاكثار من المقتبسات التي تتسرب من خلال « المنفذ الضيق » – نسبياً – في الانجليزية الاساسية . لقد كان دستور كل من رتشاردز واوغـدن ، دائمـاً هو : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقة . وهذا الدستور مقنع أكثر من ان يقال : من صراع الافكار المتضاربة تنبثق الحقيقـة اذا كانت تترجم بسهولة في ٨٥٠ كلمة عظيمة .

وهذا يقودنا الى مشكلة انشغاله بالانجليزية الاساسية ، وهو ناقـد أدبي . ولنقل دون تذرع باللطف : يبدو انه ليس ثمـة من وجه للتوفيق بـين الاثنين ، فاذا استمر يعمل في الانجليزية الاساسية طرح النقد جانبـاً ، وتنازل عن مكانته ، مكانة خير نقادنا الاحياء . ويبدو ان مبدأ الانجليزية الاساسية في النقد ، كما لحظنـا في الفصل السابق عن امبسون ، سطحي

في خير احواله ؛ وهو خدّاع في شر احواله ، وهو حتى في يدي رتشاردز وامبسون عقيم لم ينجب استبصارات نقدية ذات قيمة خاصة . وقد اقر امبسون ــ متكرهاً ــ ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالانجليزية الاساسية لانه بحاجة الى افعال مركبة ، وبالمثل يمكننا ان نقول ان النقد بحاجة ايضا الى افعال مركبة . الفن « عمل » جدلي ديالكتيكي كما عرف كل امرىء منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، والنقد ايضا « عمل » جدلي ديالكتيكي كما عرف كل امرىء منذ ارسطوطاليس حتى رتشاردز ، حتى ان رتشاردز بخاصة قد كرس كل مؤلفاته لتأثيل هذه الحقيقة . و « الاعمال » أفعــال وتحتاج افعالا لتصفها وتخبر عنها ، اما الانجليزية الاساسية من الناحيــة الاخرى فانهــا لغة الاسماء ، لغــة « الحالات » أو « المواقف » تحمل فيها الاسمــاء كل المعــاني ، ويحــاول المعبّر بهــا أن يقتر في استعمال الافعال ما امكنه (نستطيــع ان نرى الآن ان بــذور هذا الصراع كانت موجودة منذ ان صدر « اسس علم الجمــال » فبعــد ان عرف أوغــدن ورتشاردز الجمــال في مصطلح التجربــة كله بأنــه توازن عضوي « للاعمــال » الضمنية انتهيــا الى انــه يؤدي الى « حال » من التوازن العضوي) ولما تطور هذا الميل الجديد في مرحلة الانجليزيــة الاساسية كان مصحوباً بانتقالة من ارسطوطــاليس الى افلاطون ، من العمل الواقعي الى الحال المثاليــة ومن ثم ايضاً انتقــلا من الاخذ بتقييم ارسطوطاليس للشعر الى تقييم افلاطون . هــل ادرك رتشاردز اي شيء من هذا ، من المستحيل علينا ان نعرف مدى ذلك ؛ نعم انه خطا خطوة ملموسة واحدة على الاقل لانهاء هذا الصراع ، وتلك الخطوة هي انه قضى حقبة من الزمن تخلى فيها عن كتابة اي نقد ادبي ، ولم ينحرف عن هذه الخطة الا مرتين صغيرتين .

وتبقى لرتشاردز مهنة التعليم وكانت من قبل غلافاً في انتاجه فاصبحت

لباً . كان « خلاصنا » من قبل في يد الشعر ، فاصبح اليوم في عهدة « التعليم » « اعظم الجهود الانسانية » . كان « معنى المعنى » يصوب الى مهنة التعليم نظرة قاصمة : مهيئاً مادة تجعل افراد هذه المهنة « يفكرون » (كان بمعنى من المعاني نكتة « عملية » طالما احتبسها الاستاذ في صدره حتى طبقها على تلامذته) اما « التفسير في التعليم » فانه اسهام في « مكتبة اصول التدريس » وهناك نوع من الكتابة غير موجودة في تلك « المكتبة » ؛ يقول رتشاردز :

انه هو ذلك الوصف الذي قد يتناول بصراحة ونزاهة طرق الاساتذة في تصحيح انشاء طلبتهم ومناقشتهم فيه ، ويفصل في التفسير الذي يقدمونه حول تلك التصحيحات ؛ ولو انك قارنت المجلات التربوية الفنية بالمجلات التي تتحدث عن طب الاسنان ، في هذه الناحية ، لوجدت الاولى هزيلة رديئة . ذلك لانها تزخر بالتفسيرات المكرورة للمبادىء ، ولكن اين نستطيع ان نجد « تاريخ القضية » الذي يفصل العلاج الموصوف لفقرة مضطربة ؟ ان طبيب الاسنان قادر على ان يدل زملاءه كيف يعالج سناً متعفنة ، اما المدرس فانه فيما يبدو لا يرضى ان يعترف في اسهاب ، بكيفية نقده لمقال رديء . ذلك لأنه ان فعل ذلك ، اثار من حوله تعليقات قد تكون مربكة ، ولكن الرجل المؤمن بمبدأه لا يُحفل من ذلك . والمعلومات التي قد تنتج من تنظيم دراسة الاضطرابات الهامة وسوء الفهم — بحيث تصبح مظاهر منظمة في الادب المحترف ، كما ينظم وصف الاجراءات في المجلات المتصلة بطب الاسنان ، — أقول إن تلك المعلومات قد تحدث ثورة في التطبيق . واذا تم هذا ، صح لنا حينئذ ان نفيد من اخطاء بعضنا البعض ، مثلما كان

أطباء الاسنان ــ وما زالوا ــ يفيدون .

حقاً إن هذا نوع من الانحدار نزل فيه رتشاردز من ناقد جريء يريد « ان يبعث في الشعر انعاشاً عاماً » الى رجل يقارن ، الطرق « الهامة » التي تستعمل في تثبيت سن متعفنة . ثم مضى ينزل في سلّمه الجديد ، بعد ما تغير ميزانه حتماً ، فاذا به ينتهي في النهاية الى رجل يسهم (١٩٤٠) في المونوغرافات التربوية عن « القراءة وتطور الطالب » او ينافس مورتمر أدلر ، والتفاهــة التي تسمى « مائــة كتاب عظيم » و « كيف نقرأ كتاباً » How To Read a Book (وقد زينت هذه قراءة كتابه نفسه ، مع تحفظ واحد هو انه لم يدلنا « كيف نقرأ كتاباً كاملا ») فيقدم في الرد على هذه التفاهة ، تفاهة جديدة سماها « مائة كلمة عظيمة » و « كيف نقرأ صفحة » (وهو يوحي بأن « وصفات » عصبة أدلر قد لا تتعمق جذور المشكلة) .

ان رتشاردز ذو نصيب من سعة الاطلاع هائل يكاد لا يساويه فيه احد ، فليس هو فحسب ملماً بالاثني عشر ميداناً التي اشرنا اليها قبلا ، وجعلها ملكاً له ، بل انه يكاد ان يكون قد غزا كل مجــال آخر من مجالات المعرفة . ولنمثل على ذلك بنقطة صغرى فنقول انه ليس كفئــاً فحسب ليقتبس من الطبيعيات النظرية بثقة نفسية ، ولكنــه قادر ايضاً على ان يقتبس « المــادية والنقد التجريبي » بنفس تلك الثقــة . غير أن اتساع معرفته قد تمخض ، في الوقت نفسه ، عن عجز يحول بينه وبــين ان يتمسك بوجهة من وجهــات النظر في وقت ما ، ذلك لأن نسبيــة الفكرة التي ترى أن كل وجهــة نظر فهي صحيحة نوعاً ما ، تستتبع حتماً ان اية وجهة نظر لا يمكن ان تكون تماماً صحيحة .

وقد كان لدى رتشاردز دائماً نوع من التهــاون الغريب الولوع نحو الافكار (وهو هذا المظهر من التهاون الذي قد يحشي هوامش « معنى

المعنى » « بحكايات احتقارية » عن الذوق المشبوه) وهذا بمعنـاه الواسع عدم تقدير للمسؤولية الاجتماعية لا تلمسه ولا تلطفه المسؤولية الاجتماعية ، بل تكريس الجهود التي نراها في تهيئة الثقافة والحكومة العالمية والسلم للعالم ، وذلك بوقف حياته كلها على التعليم والانجليزية الاساسية . فبهـذا المعنى الواسع يصبح « الاكسير » الشافي الذي يصور اقصى المسؤوليـة لا مسؤولا لانـه في الحقيقة يحتقر هذا العالم الكبير المعقد اذ يفترض انـه يمكن ان يعالج « بدواء » واحد .

اما الشعر الذي كان طريق « خـلاصنا » فـلم يكن ذلك النوع من الاكسير عند رتشاردز ، لانه يتضمن كل تعقيدات العالم ومتناقضاتـه ، وكانت مهمة الناقد ، ان يزيد ، من خلال الحب والجهد . القدرة العامة على تحقيق التجربة الشعرية في شكلها الكامل لا ان يبسطها أو يترجمهـا ميسراً . وقد ظل رتشاردز حتى في اشد احواله تعلقـاً بالعـلم ، المثل الاعلى للرجل الذي نجتْه خصائصه الشخصية من صرامة طريقته نفسهـا (ظاهرة انجليزية يمثلها على نحو أقل كل من مود بودكـين وكودول) فكانت النتيجة النهائية من كل آلية « معنى المعنى » ، كما تقدم القول ، اعادة الاحوال والظروف « التي يمكن في ظلها انعاش الشعر » وهدف كتاب « المبـادىء » الى شعر احسن ، وتجربـة احسن ، يجعل الشعر « أقدرَ » ، وبتعميق المتعة فيه « في مناسيب كثيرة » . وألح كتاب « العلم والشعر » على « معرفة حارة بالشعر » فتلك هي ما يحتاجه الناقد بالاضافة « الى قدرته على تحليل سيكولوجي هادىء » . ولما طبعت مجلة فوريوزو (ربيع ١٩٤٠) رسالة من رتشاردز الى تلميـذه السابق رتشارد ابرهارت عن قصيدة لابرهارت عنوانها « تأمل » كانت تلك الرسالة نقداً بانيـاً فنياً مباشراً ، من النوع الذي قد يكتبه شاعر لآخر ، وهي مليئة بمعرفة « حارة » في الشعر واهتمام بالغ به . اما الانطباع الذي قد تتركه محاضرة

برنستون « تفاعل الكلمات » في نفس القارىء (وهي آخر نقد نصيّ لرتشاردز يتناول قصيدة ، فيما اعلم) فهو الى اي درجة كانت « الذكرى السنوية الاولى » للشاعر دُن عجيبة مدهشة بالغة القيمة في نفس رتشاردز .

ان الذين نقدوا رتشاردز بحدة (إلا القليل النادر منهم) قد كانوا ينهون نقدهم دائماً بتقديرهم لكفاءاته الشخصية ودقة احساسه بالشعر . فكتب بلاكمور يقول : « ناقد محبوب لا ينافسه أحد في حبه للشعر ومعرفته به » ويقول تيت : « اما قواه العقلية الكبرى وعلمه واحتفاله بالشعر — وهو احتفال معوّق بعض الشيء ، وان كان متميزاً اليوم مثلما كان قبل خمسة عشر عاماً — انها كلها خصائص من النزاهة الفكرية التي قلما تقع عليها في اي عصر » . وينتهي هربرت مللر الى هذا القول : « كانت النزعة الكبرى في تفكيره ان يقيم بين الفن والرغبات الكبرى الاخرى علاقة حية ، ويحقق بذلك حرية أكثر وكمالا أزيد في الحياة » . اما آرثر ميزنر فانه يقول عنه في سياق هجومه الحاد (المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٣٩) : « لقد حاول المستر رتشاردز ، كأي امرىء في عصرنا يبذل من الجهد ما وسعه ، ان يثير نحو الشعرَ رغبة واضحة نبيلة » . وينتهي الى قوله : « ان المستر رتشادز في خير احواله عزيز القرين » . ومن ثم ترى ان هناك اطراء عاماً للرجل نفسه ، مثلما وجدنا استفادة عامة من نقده وهجوماً عاماً على افكاره . ومن المجمع عليه ان شخصيته وذكاءه واحساسه وظرفه ، امور قد خلصت نقده من اي خطر واجهه ، وكل ما نرجوه ان تنجيه الآن من آخر الأخطار واشدها ضرراً ، اعني التضحية بالنقد من اجل « الاكسير » الذي يخلص العالم ، واذا عجزت تلك الخصائص ، واذا لم يعد رتشاردز الى نقد الادب ، فما يزال لدينا في كتبه الاولى انتاج يضاهي اجمل ما انتجه عصرنا ، وانتاج آخر يخطف البصر ، فائضاً عنه . وهذان الاثنان ليسا في خطر .

الفصل الحادي عشر

كنث بيرك

والنقد المتصل بالعمل الرمزي

١

كان كنث بيرك يصر احيـانـاً على ان الكتاب جملة واحـدة امتدت واستطالت ، فان صح هذا كانت الطريقة النقدية تهيئة للمادة التي تتناول تلك الجملة . وفي الحق ان لدى بيرك عدداً من الجمل اي لديه عدد من الطرق النقدية في كل كتاب من كتبه ولكنا لو اخترنا جملة واحدة منها نحدد بها طريقته لكانت هي قوله : ان الادب عمل رمزي : كلمتان اثنتان تطور بينهما فكان في البدء يؤكد « الرمز » وكان في اواخر ايامه يؤكد « العمل » وقد استعان بما قيض له من غنى وخصب على ان يستغل كل « الحيل » النقدية ، فاما ان نجعله ممثلا لكل مظهر من مظاهر النقد الحديث واما أن نحدّه اعتسافاً باتجاه واحد فنتخذه ممثلا للتعبير الرمزي الذي كان خير ميادينه وفيه بذ من عداه من النقاد فلم يدرك احد منهم شأوه . ولقد كتب ذات يوم مقالا بعنوان « مشكلة القيمة الذاتية » ثم جعله ملحقاً بكتابه « نحو الدوافع » وفيه يقول دون حيطة او تهيب : « بدأت الحديث عن

ثلاثة ميادين هي : النحو والبلاغة والرمز وانا ارى ان النقد الحديث ربما لم يستطع ان يقدم شيئاً جديداً حياً لدارس الادب الا في الميدان الثالث » . بيد ان هذا القول غير صحيح ـ وان استغـــل معنى الحيوية في عبارته هذه ـ ويشهد كتابه على عدم صحته ، ولكن مهما يكن من شيء فهو يشير الى الجدة المدهشة التي تبدت في دراساته للعمل الرمزي حتى ان من يقرؤه لاول مرة يحس احساس من استكشف ارضاً جديدة لم يكن رآها من قبل خلف منزله .

واول كتاب نقدي اصــدره بيرك سنة ١٩٣١ ، عنوانـــه « مقولة مضادة » Counter Statement وفيه وضع اكثر المبادىء والاتجاهات التي طورها من بعد وسماها « مضادة » لانها كانت حينئذ (وما تزال) تمثل رأي الاقلية . وهذا الكتاب مجموعة من المقالات : بعضها مما نشره في المجلات ثم اعاد فيه النظر ، وهي بعامـــة تتناول مشكلات ادبية عامة وتشتمل المنهج السياسي المتضمن في مبادئـــه النقدية ، وتدور حول ادباء باعيانهم وهم فلوبير وباتر ودي غورمونت ومان وجيد . ولا يزال مبدأ « العمل الرمزي » فيها في بدايته إلا ان بيرك دائم التلميح اليه كأن يقول : ان اهتمام جيد بالشذوذ الجنسي جعله من السياسيين الاحرار لأنه درب لديه احساسه بالمفارقة والتفرد . اما غورمونت فان مجاوزته الحد فيما يكتب انما نجمت عن عزلته وكونه مصاباً بالجذام . ويقول ايضاً : ان كاتب السيرة يستقطب مشكلاته الذاتية حين يختار ان يكتب عن نابوليون ، وهلم جرا . كذلك فان بيرك يلمح الى بعض الطرق والوسائـــل التي سيطورها من بعد في دراسة العمـــل الرمزي ومن ابرز تلك الطرق جمع الصور في قرائنها ، كأن يلحظ كيف تعبر كلمة « المستقبل » عنـــد شيكسبير عن نذر الشر ـ اي توحي بقرائن سيئة ـ بينما هي توحي بالثقة عند براوننج ، وكيف تكون كلمة « العفريت » عند كيتس موحية بالغلبة والسيطرة بينما هي عند

تنيسون مقترنة بالأمان وانعدام الاذى .

غير ان اهتمام الكتاب متوفر على البلاغة ، واصطلاحاته متوجهة الى التفرقة بينها وبين النحو : فهناك التفرقة بين «خطابي» و «واقعي» ، وبين «سيكولوجية الشكل» و «سيكولوجية الخبر» وهكذا . ولست تجد في الكتاب حديثاً صريحاً عن «الرمز» بل ان بيرك ليقول ان الفن ليس تجربة وانما هو شيء مضاف الى التجربة ، وحين يقول ذلك يؤكد مبدأ معارضاً لمبدأ العمل الرمزي ، لكنه حين يعود فيهاجم العليّة الاقتصادية ، يعود فيضع نواة المبدأ الثاني هذا — مبدأ العمل الرمزي — فيقول :

«ان الفن أو الافكار فيه «تعكس» موقفاً ما لأنهـا — بمعنى من المعاني — تعالج موقفاً ما . فاذا حل امرؤ مشكلة لم يجز لنـا ان نقول إن حله لها «مسبب» عن تلك المشكلة . نعم ان المشكلة نفسها قد تحدد طبيعة حلّه ذاك ، ولكنها تستغلق على الحل الى الابد الا إن «اضاف» شيئاً الى الحل . ومثل ذلك يقـال في طرق المشاعر او طرق النظر التي يستغلها المفكر او الفنان في معالجـة موقف ما . فان كلا منهما يستغل مجموعـة من الالفاظ ويكشفان عن رموز يحاولان من خلالهـا الاحاطة بالموقف ، ويظهران نحو الموقف نزعات تكيّف أنواعاً من العمل ، وكل هذه الامور ليست «مسببة» عن الموقف الذي يضطلعان بمعالجته» .

ماذا هنـا في هذه العبارة سوى الايمان بان الآثار الفنيـة «خطط عسكرية» للاحاطة بالمواقف المختلفة — أي انها عمل رمزي .

ولهذا الكتاب الذي نتحدث عنه اهمية اخرى سوى اشادته بدور البلاغة في الفن وتلميحه الى الرمز ، وتلك هي انـه يدافع عن الشعر ضد من يتنقصونه على نحو لم يضطلع بـه سدني وشللي لأن خصومهما المتنقصين للشعر كانوا أقل حذاقة ودراية . عشر صفحات كاملات يدبجهـا بيرك ليميز اخلاقيـاً بين توماس ومان واندريه جيد ثم ينتهي من ذلك الى

تحطيم الحد الفاصل بينهما استهانة بقيمته ويسود صفحات اخرى يظهر فيها من خلال النغمة الساخرة الغايات التي يراها مرامي للحياة الفاضلة .

ذلك هو الكتاب الاول . اما الكتاب الثاني فعنوانه الرئيسي هو « الثبات والتغير » وعنوانه الفرعي : « تشريح للغايات » . وقد ظهر عام ١٩٣٥ ، وهو أقل كتبه حظاً من الصبغة الادبية . ومن العسير ان ننسبه الى فرع من فروع الادب والعلم : أتراه سيكولوجيا اجتماعية او تاريخاً اجتماعياً او فلسفة او اتجاهاً اخلاقياً او نزعة دنيوية او ماذا ؟ فهو يدور حول « الغايات » او « الدوافع » المستكنة خلف « النزعات » او « الخطط » . وهو مؤلف من اقسام ثلاثة : عنوان القسم الاول منها « في التفسير » ويشمل نقداً لمجالات من الحياة لا من الفن ، وعنوان الثاني « منظورات من خلال التباين » ، وهو كشف عن الطبيعة المجازية للنزعات والخطط وعن مراتب المعاني . والثالث هو « أسس التبسيط » وهو منهج نقدي وضعه بيرك ليوضح الفوضى التي تعرض لها في القسمين السابقين ، ويضع لها جداً . فهو اذن كتاب عن المجتمع والعلائق الاجتماعية ولكن محوره « الانسان الفنان » ولذلك فهو يعالج المشكلات الاجتماعية بمصطلح نقدي شعري فكأن الجملة التي ابتدأ بها حتى امتدت واستطالت هي « كل الاحياء نقاد » وكأن القسم الاخير منه يعود فيقول : « كل الناس شعراء » . وفي القسم الثاني منه تعرض بيرك لكل ما يريد ان يقوله عن العمل الرمزي فنبه الى ان قطع شجرة سامقة – وهو موضوع من احب الموضوعات الى نفسه – قد يكون تعبيراً رمزياً عن قتل الاب . وان نوبات الدوار الحادة التي كانت تهاجم داروِن – مثلها مثل عمى جويس – قد تكون تعبيراً رمزياً عن العذاب النفسي على ما في كتابه من « زندقة » وان اعمالا مثل تسلق الجبال ومصارعة الثيران وبناء الامبراطوريات كلها تحتوي عناصر رمزية اساسية ، وان مذهب مكدوغل النفسي القائم على :

التكامل ـ والانفصام اذا ما قسته الى طبيعة تكوين الامبراطورية البريطانية بدا لك تمثيلا لهـا ، ومن ثم فانـه مذهب ناجع في علاج المرضى من البريطانيين . وعلى الرغم من هذه التفسيرات الرمزية في الكتاب نجـد ان بيرك لم يفارق بعد القول بان الآثار الفنية « خطط عسكرية » بل ان الكتاب لينحو الى ان يستعمل لفظة خطة بمعنى « حيلة » .

غير ان أهم مبدأ يدور عليه هذا الكتاب هو مبـدأ « المنظورات من خلال التباين » وتفسير هذا ان ترى شيئاً ما من خلال شيء آخر ليس هو الأول ، وهذا هو المجاز ـ أو هذه هي العلاقة المجازية ـ يقول بيرك :

مادامت وثائق العلوم تتراكم على مر الزمن أليس من حقنا ان نرى كل آثار البحث العلمي بـل كل المذاهب العلميـة ترديداً مثابراً لمجاز خصب غني ـ مهما تتعدد تشعباته ـ . ألم نعتبر الانسان في مراحل التاريخ المختلفة مرة صورة لخالقـه ومرة حيواناً وثالثة لبنة سياسية او اقتصادية ثم قلنا انه آلة ، وهكذا اتخذنا مثل هذا المجاز بل اتخذنا مئـات المجازات رمزاً لصف لا ينتهي من المعلومات والتعميات

ويقول بيرك انه لحظ نقل هذه العلاقات المجازية اولا عنـد نيتشه ثم عند تلميذه اشبنجلر اذ وجدهما يحوران مصطلحاً من قرينته الطبيعيـة الى قرينـة اخرى ، فيتضح مفهومه ولكنه يكون مع ذلك تحويراً جريئاً ، كالحديث عمـا يسمى « التقشف والتبرر العربي » أو ما يسميـه اليوت « الروح الرياضية المنحـلة » او ما يسميه فبلن « العجز المدرب » ويمط بيرك من هذا المصطلح في كتابه أثنـاء التطبيق حتى ليشمل لديه مبادىء مثل « الولادة الجديدة » وهي العمل الرمزي الاكبر في كتبـه الاخيرة ، فيقول :

« حين نقيم مجموعة من المعاني الجديدة نرى في الفن نوعـاً آخر من

التقاعس والتراجع ، ذلك ان الفنان يعود فجأة فيراجع ذكريات شبـابه لان هذه الذكريات تجمع في ذاتها عنصري الالفة والغرابة ، وربما كانت لحظات هذه الولادة موجودة عند كل انسان ، فهي زاوية جديدة من الرؤى ينجلي لديه فيها ما كان منسياً ويصبح مفيداً ملائماً ومن ثم يعود فيحيا في ذاكرته . ومن ثم ارى ان الولادة الجديدة والنظر من خلال التباين امران مترادفان لانهما يمثلان عملية من التحول او الانبعاث » .

وفي كتاب « الثبـات والتغير » ايضاً قسط واف من البحث الادبي العام اما الاشارات الادبية الخاصة فانها تكاد تكون عارضة ، لا ترد الا للتمثيل او المقايسة ، ولا يدور حولها بحث مستفيض . فمثلا يشير بيرك اشارة عارضة الى رمز الجبل عند نيتشه في « الجبل السحري » ، ويلمع الماعاً الى بعض ما يستخدمـه شيكسبير من وسائل اسلوبية ، والى ان همنغواي يعمد عمداً الى وصف العرف باسلوب جين اوستن الرقيق المرهف ويشير ايضاً الى عدم جدوى التعاويذ والرقى التي يطلقها كل من سويفت ونيتشه ليطردا « العفاريت » التي تسيطر على نفسيهما ، ويلمح الى موضوع « الهوة الفاغرة » الذي يتردد عند كل من اليوت وملتن وهارت كرين وينبه الى سعي لورنس لاقامة « البناء الكوني الاخلاقي » . ولا يقتبس بيرك شيئاً من نثر أو شعر اللهم الا اقتباساً من قصة عنوانها « الاصحاب » من تأليف ادوين سيفر ومن عجب انه يقف عند هذه القصة الاجتماعية ويناقشها في شيء من الاسهاب .

وحسبنا هـذا التعريف بالكتاب الثاني . اما الكتاب الثالث فعنوانـه « نزعات نحو التاريخ » Attitudes Towards History — وقد نشر عام ١٩٣٧ وهو احفل كتبـه بمصطلح العمل الرمزي وسنتحدث عنه فيما يلي بشيء من الاسهاب . ويليه من حيث الزمن كتاب رابع عنوانه « فلسفة الشكل الادبي » The Philosophy of Literary Form وقد ظهر في عام

١٩٤١ وعنوانه الفرعي « دراسات في العمل الرمزي » وقد نعده ملحقاً للكتاب الثالث يوضح مبادئه النظريـة ويضعها في مجال التطبيق العملي . واذا استثنينا منه المقال الذي يحمل عنوان الكتاب نفسه ، فانه لا يعدو ان يكون مجموعـة من المقالات والمراجعات التي نشرها صاحبها في حقبة سابقة . اما الوشيجة التي تربط بين تلك المقـالات فهي دورانها جميعاً « حول العمـل اللغوي او الرمزي او الادبي ومحاولتها ايجاد طرق ادق لتحديد مثل ذلك العمل » وبعبـارة اعم « تحـديد العمل الادبي المفرد بعون من نظرية تفسر العمل الادبي العام » . ولا تزال همة بيرك معلقة بما يسميه « الخطط » او « النزعات » . الا ان هناك تطوراً في طبيعة المجاز الذي يستعمله فقد كان يقول في الكتاب الاول ان « الانسان خطابي » وقال في الثاني : « الانسان فنان » وفي الثالث « الانسان ذو رموز » وفي الرابع : « الانسان محارب » . واول صفحة في كتابه الرابع هذا تحاول ان تفرق بين ما يسمى « خططاً » وما يسمى « مواقف » وقد جاء فيها :

« اريد بادىء ذي بدء لافرق بـين « الخطط » و « المواقف » لأني ارى الشعر (والشعر هنا يعني كل اتجاه تخيلي او نقدي) اتخاذا لمختلف الخطط من اجل الاحاطة بشتى المواقف . وتلك الخطط هي التي تعـين قيمة المواقف وتسمي بناءها وتعدد عناصرها البارزة ، وهي حين تسميها او تعددها تنطوي على نزعة ما نحوها .

وهذه النظرة لا تسلمنا بأي وجه الى الذاتية الشخصية او التاريخية ، ذلك لأن المواقف امور واقعية والخطط التي تعالجها تتضمن محتوى عاماً ، ومهما تتداخل المواقف بين فرد وفرد وبين حقبة تاريخية واخرى فذلك لا يؤثر على طبيعة الخطط نفسها لانها تتمتع بعمومية تجعلها صالحة لكل فرد وكل زمان » .

وفي ذلك الكتاب مقال عنوانه « الادب حين يكون عُدّة للعيش » ، وهو يتضمن محاولة لتحديد النقد الاجتماعي – اي النقد المعتمد على علم الاجتماع – وفيه يقترح بيرك ان يصنف الآثار الفنيــة حسب مصطلح الخطط الاساسية التي يجدها في الامثــال : فهي « خطط لاختيار الاعداء والاصدقــاء ، واتجنب العــين – عين الحسود – وللتطهر والتكفــير وللتقديس وللتصبر والانتقام وللوعظ والانذار ولهذا او ذاك من التعليمات والاوامر » .

وهذه الخطط وغيرها هي الاعمال الرمزية الاساسية في الفن ، ويعرّف بيرك العمل الرمزي بانه « رقص النزعات والميول » ويحاول ان يميّز بعناية بين هذا العمل الرمزي وما هو عمل « واقعي » ، فيقول :

ثمة فرق – فرق جوهري – بين بناء بيت وكتابة قصيدة عن بناء بيت ، ثمة فرق بين كتابة قصيدة عن انجاب الاطفال ، وانجاب الاطفال ، فهناك اعمال عملية واقعية وهنالك اعمال رمزية ، (وفي هذين الطرفــين المتباعدين يتضح الفرق بينها دون عناء ، ولكنا يجب الا نغفل عن هذا الفرق في المنطقة المتوسطة حيث تتخذ بعض الامور العملية لنفسها عنصراً رمزياً كأن يشتري شخص شيئاً لا ليستعمله فحسب بل ليكون ما اشتراه شاهداً على انتسابه الى طبقة اجتماعية معينة)

ويصنف بيرك العمل الرمزي في ثلاث مراتب : المرتبــة الاولى هي الجسدية او البيولوجية وتشمل نطاقاً واسعاً يمتد من الارق الى التجربــة الحسية الكاملة التي يمارسها المرء نحو قصيدة ما كالاحساس بالظمأ عنــد قراءة قصيدة « الملاح القديم » ؛ والمرتبة الثانية هي الشخصية أو العائلية وتتضمن العلاقات بالأبوين وغيرهما من الاشخاص الاقرباء ؛ والمرتبــة الثالثة هي مرتبة المجرد كالانضواء القائم حول رمز الولادة الجديدة . غير ان مصطلح « رمز » هذا موشح بالغموض ولذلك يقترح بيرك ان يضع

بدله لفظة « تعدادي » او احصائي بمعنى ان النظرة الاحصائية لعدد من الصور او لعدد من الآثار تكشف عما فيها من قيمة رمزية بينما يكون الاثر الواحد او الصورة الواحدة شيئاً « عملياً » لا رمزياً . فاذا درسنا مجموعة من الصور المتداعية او المتكاثفة ، تبيّنا من ورائها مبنى الدوافع وهي فعالة فيها . وفي آخر هذا المقال نفسه يعدد بيرك الوسائل السريعة التي تعين على دراسة الخطط الشعرية التي يستعملها في كتابه كله . وتشمل هذه الوسائل فيما تشمل « افراد الخطة الدراميـة » والحصول على « المعادلات » المكملة لها في الاثر الفني ؛ والتنبه « للنقاط الحساسة » او « اللحظات الفاصلة » وبخاصة البدء والختام والحل والتعسر وضعف الدوافع والقوة في التنظيم الدرامي ؛ وإدراك صور « المخاض » او الولادة الجديدة ، واخيراً ايجاد « الميزة الفارقـة » التي تَسِمُ كل عمل رمزي في الأدب بسماته المتفردة .

ويستحدث بيرك في كتابه « فلسفة الشكل الادبي » مصطلحات جديدة. اهمها ما يدور حول مبدأ « القوة » حيث يربط بين كل انواع القوى في مختلف الميادين حتى ليستطيع كل مصطلح منها ان يقدم للآخر خدمـة رمزية . ومن أهمها ايضاً تسمية العناصر الثلاثة في الفن ، وهذه العناصر هي : الحلم الذي يمثل العوامل الرمزية ؛ والصلاة التي تمثل العوامل الخطابية ؛ والمخطط او عوامل التقويم الواقعي (وربما كان هذا العنصر موافقاً لمـا يسميه العنصر النحوي) . ومن خلال المصطلح الذي يدور حول « القوة » استطاع بيرك ان يتنقل من الميدان الادبي الى الميدان غير الأدبي مستغلا العمل الرمزي حتى ان المرء – حسب تعبيره ليستطيع : « ان يتزوج او يغتصب بفن السياسة ، ويعلن الحرب بالجدال ، ويتفوق عقلياً على غيره اذا استطاع الحصول على مميزات اجتماعية ، ويحل ويربط بالمعرفة ، ويبرز عضلاته بدخله الاقتصادي ... الخ » ، اما في ثالوث الحلم والصلاة والمصوّر

فانه يستطيع ان يقيم التوازن بين الرمزي والخطابي والنحوي حين يعالج أي اثر فني .

ثم يغفل بيرك كيف يكون الاثر الفني مؤثراً في القارىء او كيف يكون معبراً عن منشئه ويكتفي بالنظر اليه في ذاته ، في ماهيته ، في كيفية تكوّنه ، اي يتجه الى استغلال وسائل التحليل النحوي دون ما عداها . ومن امثلة هذا النوع دراسة له عنوانها « في موسيقية الشعر » وفيها كشف حاذق للآثار الصوتية في الشعر ، كشف لا يتنبه له الناس ولا يلحظونه ويتضمن اشياء مثل الاشباع والتصغير والتفريغ النوعي وما اشبه . واكمل قطعة يوردها بيرك مثلا على تحليل كتاب مفرد هي القطعة التي حلل فيها كتاب « كفاحي » Mein Kampf لهتلر وبنى تحليله هذا على ثالوث : المخطط والحلم والصلاة ، وقد ابان هنالك بمصطلح نحوي خالص الى اي حد كان ذلك الكتاب يعكس وقائع الحال في المانية وفي الموقف الدولي ، ووضع بمصطلح رمزي الى اي حد كان هذا الكتاب هو قصيدة هتلر الشريرة الكبرى ، ووضح بمصطلح بلاغي الى اي مدى وبأي اسلوب خلب هذا الكتاب الشعب الالماني حتى انه تحول بالعمل الرمزي الذي كان يخيل لهتلر انه سيسيطر على العالم الى شيء كاد ان يكون واقعياً . ويكشف بيرك عن العلاقات بين هذه المصطلحات مبيناً كيف ان العامل الرمزي عند هتلر – مثل اتخاذه اليهود كبش الفداء – دخل في صميم هذا الاثر ومن ثم احدث عند القارىء عملا رمزياً وانه خلبه حتى استطاع ان « يتحول » به الى هذا المعتقد . ويمضي بيرك الفاهم لطبيعة هتلر في هذا حتى يعود بالمشكلة من صعيدها الرمزي الى صعيدها الواقعي .

وهذا الذي تقدم مثل من تطبيقه الذي يتمرس بأدب غير خالص ، غير ان اكثر دراساته الاخرى تعالج ادباً خالصاً ، وليست دراساته الادبية هنا عارضة وانما هي من صميم غاياته . فهو يحلل ادب كولردج

مسهباً ، بوجه خاص ، في تحليل قصيدة « الملاح القديم » متخذاً منها شعيرة درامية ذات اهمية كبرى ، ويحلل « ربات الغضب » لاسخيلوس بتفصيل ليصور نوع المعنى الشعري الذي يناقض به المعنى « السمانتي » ؛ وهو يدرس بلاغــة اياجو متمثلا فيها صورة كاريكاتورية للفن الروائي مثلما يتمثل في بلاغة انطونيو انتصاراً بارعاً لهذا الفن . ثم يعالج قصتين معــاصرتين احداهمــا « الراكب المدلج » Night Rider من تأليف روبرت بن ورن والثانيــة « عناقيد الغضب » The Grapes of Wrath لجون شتاينبك ليمثل بهما على الوسائل التحليليــة السريعة التي يسميها هو « البصمات » ؛ ثم هو يحلل الادباء ابتداء من هوميرس ولكريتس حتى فلوبير ولويس كارول في سبيل الكشف عن مشكلات نقديــة اخرى ثم يجعل للكتاب ملحقاً يضمنه مراجعات ليوضح بعض تطبيقه النقدي في مجال القصص والشعر والرواية ، بل والرسوم ، في هذا العصر .

وآخر كتبه هو « نحو الدوافع » ، صدر عام ١٩٤٥ وهو اول ثلاثة كتب تتناول العلاقات الانسانية ويسمى الثاني منها « بلاغة الدوافع » كما يسمى الثالث « رمزية الدوافع » وغاية هذه المجموعة هي الكشف الشامل عن الدوافع الانسانية وعن اشكال الفكر والتعبير التي تقوم من حول تلك الدوافع وعن غاياتها القصوى التي تتلخص في تخليص العالم من الحرب اي الوصول من طريق الفهم والتفاهم الى اقصاء كل انواع الصراع . ومفتاح هذه الدراســة هو « الدراما » او « النزعــة الدرامية » ، والمصطلح الذي يستعمله في التحليل هو مصطلح الدراما ويشمل الاركان الروائيــة الخمسة اي : الفصل والمشهد والممثل والمكان والغايــة . اما « النحو » الذي يشمل في المقدمة بضع مئات من الكلمات ، تزايدت من بعد حتى بلغت مائتي الف كلمة ــ اما ذلك النحو فانه وقوف عند العلاقات الداخلية القائمــة بين هذه الاصطلاحات الخمسة و « امكان تحولها وتنقلها ، والمدى الذي

تستطيع فيه ان تتبادل فيما بينها او تتجمع مترابطة » ، حسبما تتمثل فيما يقال عن الدوافع الانسانية وبخاصة في مجالات المبادىء « اللاهوتية والميتافيزيقية والتشريعية » . اما البلاغي الخطابي فيعالج أثر القول في الجمهور ويستمد مادته من المقامات البرلمانية والسياسية ومنافسات المحررين وأساليب البيع والمزايدة وأحداث « المناوشات الاجتماعية » ، اما الرمزي فيتناول مظاهر التعبير النفسي ويستمد مادته من « أشكال الفن وأساليبه » .

وليس من اهداف هذا الموضوع بل ليس في طوقي أنا ان اعرض معالجة بيرك لكبريات النظرات الفلسفية التي استحدثها الانسان ، وحسبي ان أقول هنا ان غايته لم تكن استخلاصاً لخير ما في تلك النظرات او دفاعاً عنها بل كانت تشخيصاً لها أو « وضعاً » لها في مواضعها ، ليستمد من كل فلسفة مفتاحها . كتب يقول : « ليست غايتي في هذا العصر ان ألخص الفلسفات القديمة أو اتحدث عنها ولكني احاول ان أجد مصطلحات تعد مفاتيح لها جميعاً » . وكانت محاولته في ان يضعها وضعاً جديداً تتطلب منه ان يبحث عن المجاز الذي يفتح أمامه سرّ كل نوع من انواع الفلسفة فافتتح كتابه بالمجاز الذي يفضي الى مسألة الخلق (الله خالق) ، وانتهى الى الدساتير السياسية (الانسان مشرّع) بينا كان عُظم الكتاب يدور حول الدراما باعتبارها مفتاحاً (أي الانسان ممثل ، وهذا خير من المجاز القديم الذي كان يقول فيه : الانسان محارب) . وباتخاذه الدراما مفتاحاً فلسفياً استطاع بيرك ان يدرس الاحوال الانسانية من أتفه صورها حتى يبلغ اقصاها في دراما الخلق والتكوين .

ولم يتهيب بيرك اتساع الفكر الفلسفي بل ذهب يستمد مادته التحليلية من جميع المصادر حتى انه لم يتورع ان يستشهد بذكريات من سلوكه الفردي فهو يذكر مثلا كيف قرأ سانتيانا ورأى في المنام انه سائح يلبس الملابس البيض على شاطىء المتوسط ، ولم يستكبر ان ينقل ظنونه والخطرات اللاشعورية التي كانت تعتريه ، وأن يقتبس ملاحظ وأسئلة

واحلاماً مما كان يطالعه به اطفاله ليوضح مشكلات الفلاسفة . وكثيراً ما كان يوضح اللفظة بالنظر في أصلها القديم وجذرها .

وبالرغم من ان كتابه هذا مخصص «لوضع» الفلسفات في مواضعها فانه ضمنه قدراً مدهشاً من الحديث عن الادب وبدأه وختمه بالحديث عن إبسن ، فتناول في أوله مسرحية «عدو الشعب» لإبسن وحلل في آخره « بير غنت » . وفي سياق الكتاب اقتبس امثلة من شعر بوب ووردزورث ، وآدب كودول وهمنجوي ورتشارد رايت ، ودرس حوار «الفيدروس» ليصور قيمة الديالكتيك .

وبعد ان صدر كتاب «فلسفة الشكل الأدبي» انتقده رانسوم وابدى ارتيابه في أن تكون الطريقة المسرحية صالحة لتناول الشعر الغنائي . وتلقى بيرك هذا التحدي فحلل قصيدة شللي « اغنيه الى الريح الغربية » وقصيدة وردزورث « على جسر وستمنستر » وألحق بالكتاب ثلاث ملاحق ليصور كيف يمكن تطبيق الطريقة المسرحية على الشكل الغنائي فكان الملحق الاول « مشكلة القيمة الذاتية » وفيه حديث عام عن استغلال الطريقة المسرحية في تحليل القصائد الغنائية ، والملحق الثاني هو « الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور » وقد طبق فيه مبادىء تلك الطريقة على مجموعة معينة من القصائد الغنائية . اما الملحق الثالث فعنوانه العمل الرمزي في قصيدة لكيتس وفيه عرض لتطور العمل في قصيدة عنوانها « قصيدة في زهرية اغريقية » وهي خير تطبيق مسهب لطريقة بيرك .

وفي كتاب « نحو الدوافع » بعض القراءات البلاغية والرمزية ، فمن امثلة القراءات البلاغية الخطابية قوله ان المشرعين يختارون خطة التردد — كتردد هاملت — فيبحثون ويبحثون لكي يتهربوا من الوصول الى احكام حاسمة . وان المنصات السياسية قد تحلل خير تحليل على الصعيد الخطابي لانها لا تعبأ كثيراً بالنحو . اما الاشارات الى النواحي الرمزية فمنها قوله :

ان نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من « مشكـلات الفرد نفسه حين يحس بالفحولة » . وان رواية « قتل في الكاتدرائية » شعيرة من شعـائر التطهير ؛ وان قصيدة سهراب ورستم التي نظمها آرنولد تعكس الوضع المألوف فتجعل الابن يموت بسيف ابيـه (لاسباب لا تخفى موجودة في ابن تومـاس آرنولد نفسه) . وان تساؤل هيوم حول مسألة « النسب » وهو يهاجم مبدأ العلية وان العقم في ما يستعمله بنثام من الفاظ انما يدلان على نظريات « عازبين » ؛ وان الفلسفة الذرائعية وما شابهها من فلسفات تتضمن عقدة الميل الى الأم . اما الفلسفات الغائية فتمثل المرأة الشهوية الناضجة . وان الانتقال من الشعر الى النثر في كتاب ما قد يمثل الانتقال من الدور الامومي الى الدور العائلي وهكذا .

وقد نشر بيرك بعض المقالات ولم يكن يشذ فيها عن ما قاله في كتبه . وفي المقالات التي كتبها قبل ١٩٤١ يعيد بعض ما قاله في امكنة اخرى. الا مقالة واحدة عن السريانية . وهناك مراجعات لم يجمعها وهي تتناول النقاد على اختلاف طبقاتهم ومن اهمها مراجعة دراستين صدرتا عن كولردج ١٩٣٩ وفيها استغل بيرك قراءاته الرمزية لكي يظهر التفـاهة في تينك الدراستين ، وقد هاجم شذوذ كل من كافكـا وكيركجرد ورأى انهما يمثلان « مرحلة المراهقة التي تعيش على جـلد عميرة » و « الثورة على الاب » وقال ان هذا شيء تافه اذا قارناه بما لدى كولردج من عمل رمزي .

وله مقالات وقطع اخرى نشرت بعد ذلك منها « طبيعة ثقافتنـا » وقد نشرها في ربيع ١٩٤١ بمجلة Southern Review ومقـالة اخرى ١٩٤٢ في المجلة نفسها بعنوان « فعالية الدوافع عند ييتس » وفيها تحليل للشعر الغنائي بطريقة درامية . أما احدث مراجعاته فانها تدور حول النقد المعاصر فهو يراجع كتب رانسوم وتيت وورن وغيرهم مع بعض الالتفات الى المؤلفات التاريخية واللغوية والفلسفية .

٢

قد يتوهم من يسمع عنوان « نزعـات نحو التاريخ » (١٩٣٧) ان موضوعه الاساسي هو التاريخ ، ولكن الامر ليس كذلك ، بل الادب هو محور ما فيه ، إذ هو دراسة للنزعات الأدبيـة من حيث هي عمل رمزي او شعائري . أما كلمـة « التاريخ » في العنوان فلا تشير إلا الى موضع الأدب في المجتمع ولا تدل الا على تداخل العلاقات في نزعـات الادب نحو « تحول التاريخ » والسياسة والاقتصاد . وتنقسم تلك النزعات في فئتين : نزعات القبول ونزعات الرفض ، ومنها ينبثق شيء ثالث يجمع بين خير ما في كليهما ، وهذا ما يسميه بيرك : « الهزليّ » ، فأمّا فئـة القبول فانها « سنية المنزع » وتضم كل الفلسفات التي على شاكلة فلسفة وليم جيمس ووتمان وامرسون ، والاشكال الادبية مثل الملحمة والمأساة والمهزلة والشعر الغنائي والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول مبـدأ « الخوف من الزنا بالمحرمات » والخصاء الرمزي . وأما فئة الرفض فانها « إلحادية المنزع » وتضم فلسفات مثل فلسفة مكيافللي وماركس ونيتشه ، والاشكال الادبية مثل المرثية والنقد التهكمي والمحاكاة الساخرة والتهجين الساخر والاشكال الشعائرية التي ترتكز حول عقدة « الثورة على الأب » . وأما الفئـة التي هي بين بين ـ أي فئة « الهزلي » فانها تتضمن تشابك العواطف المتناقضة المتصارعة ، وهذه لا تكون خالصة للفئة الاولى ولا تكون خالصة للفئة الثانية . يقول بيرك :

« إن الشكل « الهزلي » ليتجنب كل هذه الصعوبات ويرينا كيف ان كل عمل تزدوج فيه المادية والتجريدية والخيال والمحسوسات المجسدة والتضحيـة والأثرة ، وهو ايضاً يرهف احساسنا حيث يصبح بعض هذه العناصر متمدداً متضخماً على حساب بعضها الآخر الذي يذهب منكمشاً متقلصاً . ولا ريب في انه حين يتوازن أثر البيئة يتوازن جانبا هذه العناصر المتضاربة » .

غير إن اطلاق كلمة « الهزلي » على ازدواج ذينك النوعين من النزعات ـ أو اتحاد القبول والرفض ـ قد ضلل كثيراً من القراء لأن كلمـة هزلي تلتبس لديهم بالرواية « الهزلية » . وانما أوحى الى بيرك باستعمال هـذا المصطلح انه موقف هزلي حقاً حين تجتمع عناصر القبول والرفض في عالم مقسوم الى فئتين : احداهما محومة مخلوبة بقول : نعم ، والاخرى محومـة مخلوبة بقول : لا ، وقد كان في مقدور بيرك ان يتنازل عن هذا المصطلح ويتخذ مصطلحاً غيره ولكنه آثره لجرسه ، فيما يقول . وأياً كان مصدر هذا المصطلح فانه يمثل القيم التي يؤمن بها بيرك ، ويبدو انـه لا يشمل فحسب ما هو تهكمي او انساني النزعة أو شكي وإنما يشمل ايضاً كل ما يتمخض عنه مخاض الامور الدرامية والديالكتيكية .

وتحت هذه الفئات الثلاث من تلك العناصر ، مبـدأ واحد هو ما يسميه العمل الرمزي وهو العمل الذي يؤديه الانسان لأن له لذة في أدائه على ذلك النحو . وتتركز تلك الاعمال الرمزية في التبريك وتغيير الهويـة والولادة الجديدة والتطهير وما أشبه من طقوس سحرية . ويقول بيرك :

« مبدأنا الاساسي هو اصرارنا على ان الرمزيـة قد تعالج على انها نوع من التسمية الشعائرية او تغيير الهوية . اي ان الانسان بهـا يكيف نفسه ليتلاءم مع احـداث متلائمة ـ قائمة فعلا ـ او يغير في نفسه ليتكيف مع احداث جديدة تفرضها عليه الضرورة ، دعنا نوضح هذا على نحو آخر فنقول :

ان شعائر التغير او التطهر تتركز حول ثلاثة انواع من الصور هي : التطهر بالثلج والنار والتحلل . اما الثلج فيرمز الى الخصاء والعقم ؛ واما النار فتوحي بالخوف من « الزنا بالمحرمـات » واما التحلل فيدور حول انبثاق البذرة مرة اخرى من العفونة والسباخ ... وقد نلحظ ايضاً رمزين للمنظور القائم وهما الجبل والهوة (وقد يختلط هذان احياناً برموز الجسور

والعبور والترحل والطيران) ويتضمن الجبل عناصر من الزنا بالمحرمات لانه يرمز احياناً الى الام كما يرمز الثلج على الجبل الى العنة وانهـا عقاب ينزل بمن يقترف ذلك الاثم . وكذلك هو رمز الحوة فانها تجمع بين الرحم والشرج ، والثـاني يجمع كل عناصر التطهر عن طريق التحلل والتعفن » .

اذن فعلى هذا ينزع كل عمل فني الى ان يكون شعيرة موت او ولادة جديدة مع تغيير في الهوية ، وهو تنظيم على هذا النحو او ذاك بحسب ما يقبله الفنان او يرفضه من رموز التسلط . وبهذا الفهم يحلل بيرك ما لا يحصر من الاعمال الادبيـة ، ومن اكثرها توضيحاً لمبدأه هـذا تحليلاته للرموز في ادب توماس مان (وكان مان من احب الادباء الى نفسه في كل مراحل حياته) . مثال ذلك انه يرى في « الجبل السحري » شعيرة ولادة جديدة ، ويرى هانز كاستروب مهيئاً للعودة الى المجتمع في النهاية بعد ان قضى سبع سنوات على جبـل الامومة وكان عقابه على ذلك الخصاء الرمزي والموت والولادة الجديدة ، اذ قدر له وجود جديد في منظر الثلج – وهذه هي الشعيرة التي عاش فيها مان نفسه وانتحل وجوداً جديداً فاصبح من مشايعي القضية الالمانية في الحرب العالمية الاولى بعد ان كان مسالماً حر الاتجاه . اما « موت في البندقية » و « ماريو والساحر » فانهما شعيرتان من شعائر الفداء والتطهر لنفس مان الفنان ؛ ففي القصة الاولى كان عقاب الاثم الشهواني الذي يمثله آشنباخ هو الموت وفي الثانية قسم مان وجـود الفنان شطرين شطر يمثله سيبولا وهو الفنان الرديء ، شهوي ومجرم ورمز فاشي وعقابه الموت ، وشطر يمثله سارد القصة وهو الفنان الطيب وقد تخلص من الاجرام بسبب موت سيبولا ، ولذلك سرحه القاص في النهاية مبرأ من العقاب . واما القصص التي تتناول « يوسف » فانها ولادة جديدة في الهوة كما ان « الجبل السحري » كان رمز ولادة جديدة على الجبل . وفي هذه القصص انتقل مان الى جماعية ارحب من

القومية الالمانية السابقة وتطهر من اجرامية الفنان وتخلص منها فاحتقب اجرامية اوسع وهي ازدواج الجنس عند النبي صاحب الفيض والامداد، ومن هذه النزعة تخلص ايضاً في النهاية .

ويجمل بيرك رأيه في طبيعة الشعائر الادبية عند الاديب بقوله :

إن تغيير الهوية ، وهو العمل الذي يجعل من الاديب شخصاً آخر ، ويحفظ له ذاته في الوقت نفسه يمنحه تعقيداً كثيراً في الاحداث ، اي يجعله يراها كذلك حتى انه ليرى « الخبايا التي في الزوايا » ويوشحه بشيء من استكناه الغيب ويمنحه قوة البصيرة ، ولا يعنينا هنا ان تكون بصيرته هنا على صواب او خطأ وانما الذي يعنينا أنها موجودة هنالك . وهذه البصيرة اما ان تجعله أحكم مما هو او أشد حمقاً ولكنها في الحالين تمثل القاعدة التي تنبني عليها فروع عمله وتشعباته ولذلك ترى ان يوسف في قصص مان لم يكن مهيأ النفس للنبوة — أي لارتفاع درجة البصيرة والكهانة عنده — إلا بعد ان ولد من جديد في الهوة .

والولادة الجديدة تعني التكيف للتواؤم مع المجتمع لانها شعيرة تمكن الشاعر من ان يقبل الضرورات التي خلقتها في طريقه مشكلات العرف والتشاريع . وفي الولادة الجديدة عنصر من التراجع يسبق الانبثاق ، وهذا التراجع يشمل معنى عودة الجنين الى الرحم ، و « الثورة الاولى » التي أحدثها الجنين حين أحسّ أن كهفه أصبح له سجناً ومن ثمّ فانك حين تختبر هذه الشعيرة تجد رموزاً مثل « الهوة » ممثلة للعودة الى الرحم والعودة من الرحم .

وهذا يشمل أيضاً الرهبة والخوف من « الزنا بالمحرمات » لأن الذي كبر في السن يستطيع ان يعود الى امه عودة المحب لا عودة طفل لم يخبر بعد النواحي الجنسية ؛ وهو ايضاً يشمل الشذوذ الجنسي ، رمزياً كان ذلك الشذوذ او حقيقياً ، لانه يمثل ثورة على « قطبي » العلاقة بين الأب

والأم ، ولأن طرح نير الرموز المتعلقـة بالتسلط يساوي الذبح الرمزي للأب ؛ وكذلك يشمل ايضاً رمزية الخصاء ومشمولات من العنة عقاباً على الاثم الرمزي ؛ وقد تشمل العنة ايضاً شيئاً من صور « الخنثويـة » لتغير في الهوية احدثته تلك الشعيرة . والاشكال الادبية نفسها اعمـال رمزية فالتراجيديا شعيرة من شعائر التكفير والفكاهة شعيرة للتخفف من عبء الموقف والهجاء تفريغ لرذائل الذات على « كبش فداء » ثم التضحية به للتخلص منها . بل ان الاديب ليعبر عن نفسه رمزياً بما يختـاره من موضوع فيعبر عن عمق التعاطف في نفسه حين يقتبس من ادباء آخرين ولو كان هو يهاجمهم ، وهو يكتب مـا « يسنـد وجوده » . بل ان اشد المظاهر مسحة عقلية تتضمن عناصر رمزية كالذي يلحظه بيرك في فلسفة هيوم وبنثام وانها فلسفة « عازبين » او قوله ان جهود باستير في التعقيم تتضمن رموزاً من التطهر والخصاء . بل ان اسوأ الآثار الادبية واتفهها تتضمن مثل تلك العناصر الرمزية فتنبىء عن الحقيقة رغمـاً عن أنف كاتبيها . ويقول بيرك ، وكأنما يردد فيما يقوله رأى بليك في ملـتن وان ملتن كان من حزب الشيطان حسبما صوره في الفردوس المفقود ـ يقول :

> قد يعلن الكاتب انه يساند هذا الرأي او ذاك فاذا قرأت آثاره وجدتـه يعلي من شأن العاندين المعادين لذلك الرأي ويصورهم بأحسن مما يصور معتنقيه . وهنا تكمن حقيقـة موقفه من ذلك الرأي

ويقول في موضع آخر :

> اذا عددنا مجموعات الصور وجمعناها معاً اهتدينا الى العناصر الهامة المختفية في اللجج الرمزية ، وعندئذ استطعنا ان نكشف عن « الموقف الحقيقي » للمؤلف ، حيث يفتضح الكـذب ولا ينطلي على أحد . فاذا جعل الكاتب شخصياتـه الفاضلة

بليدة وصور شخصياته الشريرة بقوة فان فنه قد انحاز الى جانب
الاشرار بالرغم من « موقفه المزور » الذي يعلنه على الناس .
واذا تحدث كاتب عن « المجـد » واستخدم في ذلك صور
« الدمار » حكمنا ان موضوعه الحق هو « الدمار » .

كيف نهتدي الى الكشف عن العمل الرمزي في آثار هـذا الفنان أو
ذاك ؟ يقول بيرك :

نهتدي الى ذلك بطريقين الاولى ، ان نختبر النظام الداخلي
ونرى السياق فيه ، وأي تابع لأي متبوع وبذلك نكشف عن
محتوى الرمز بكشفنا عن الوظيفة التي يؤديهـا وذلك يكون
بالتحليل المجازي كأن نلحظ طبيعة الصور التي يستعملها الاديب؛
والثانية : ان نفسر المضمون الرمزي في احد الكتب بمقارنتـه
الى الرموز المشابهة في كتب اخرى .

وأوضح الدلائل الهادية هي مجموعـات الصور أو الرموز وبخاصة في
التداعي ، الذي يقود حتماً من صورة الى اخرى ــ وهذا يشبه ما فعلته
كارولاين سبيرجن في دراسة شيكسبير وما قام به آرمسترونغ من دراسة
في هذا الميدان نفسه ــ وقد يلجأ الانسان الى ربط الرموز على خط غير
مستقيم . وهناك امور هامة لا بد من ممارستها ، منها عناوين المؤلف ،
فقـد لحظ بيرك مثـلا أن هويسمان حـين انتقل من المـذهب الطبيعي
الى الكاثوليكي كانت كل عناوينه أثنـاء اعتناق المذهب الاول والثاني
« اسماء » . أما عناوين كتبه في فترة الانتقال فكانت « حروف جر » .
ومن الامور الهامة ايضاً البدء والختام ، وتوقف الاستمرار على نهج واحد
كالانتقال من الشعر الى النثر او عدم استيفاء المجاز او عدم استيفاء المادة
نفسها بل إن التوريات والعلاقات الصوتية ذات اهمية رمزية [كالذي
يجد في كلمة حضرموت ايحاء بمعنى الموت فلا يسافر اليها] . بل يغـالي

بيرك في هذا فيرى في ترديد حرف مثل « م » معاني ، ويرى في ترديد حرف مثل « ك » معــاني أخرى وهكذا سائر الحروف . ثم إن التاريخ نفسه هام في الهداية الى العمل الرمزي ولذلك يتحدث بيرك عن تنقــل شيكسبير من مجموعة صور الى اخرى ويحاول ان يقرن ذلك الى نقطــة تحول في التاريخ نفسه .

وفي آخر الكتاب ثبت بالمصطلحات التي استعملها بيرك وتفسير لها وقد عمد عمداً الى وضعها حيث وضعها لأنــه يرى أن الترتيب المعجمي معكوس فلا بــد لك لكي تدرك معاني الكلمات التي تبــدأ بالهمزة من إدراك معاني الكلمات التي تبدأ بالحروف المتأخرة ، ولذلك فهو لا يعرّف مصطلحاته الا بعد ان يجربها في الاستعمال . ويقول في هذا :

« لقد رأيت في هذا المقام ان ادع للقارىء ان يلتقط ما استطــاع التقاطه من معاني المصطلحات ، فأجريتها في الاستعمال لتكشف هي بذاتها عما أردته لها . أي انني اريد لها ان تشف وتوحي وان تزداد دلالة على المعنى كلما كثرت صفحات الكتاب ، ولذلك عمدت الى وضعها في قرائن مختلفة . ومن ثم أخرت التعريفات حتى النهايــة لان كل مصطلح حينئذ قد ينكشف لعيني القارىء من خلال معرفته للمصطلحات كلها على ذلك النحو المتدرج » .

وهذا عمل الجأ اليه بيرك كثيراً اي انه يضع معجماً من المصطلحات ويلحقه بكل كتاب من كتبه ليجمل فيه فحوى ذلك الكتاب اذ انه يعتقد ان آراءه مصطلحات . وقد وضع في كتابه « التغير والثبات » معجماً يضم كل الأفكار والمبادىء التي استحدثها حتى عام ١٩٣٧ مثل : الهوية . طقوس الولادة الجديدة ، الصلاة الدنيوية ، التجريد . العناقيد . الجوهر . الصور . حياة الخير . مشكلة الشر . المنظور من خلال التباين . ومن هذا ترى ان بعضها رمزي وبعضها مصطلح نقدي وبعضها يعبر عن نظرات اجتماعية ،

ومنها ما هو عام لا يحد بصفة واحدة . وليس لدينا من طريقة نعرض بها هذه المصطلحات او نلخصها وخير ما يستطيعه القارىء ان يرجع اليها مصحوبة بقرائنها في كتبه . ولنمثل على مصطلح واحد منها هو مصطلح « الطائفة » : يقول بيرك :

« ان من يهددهم خطر التعقب والاحراج والمطاردة يردون على هذا الخطر بتكوين تجمع جديد ، ويمدهم تعاونهم بقاعدة جديدة يتمركزون فيها ، ومنها يهجمون على اعدائهم ليسرقوا منهم رموز السلطة المقررة . والطائفة مهددة دائماً بالتقسم السلبي ما دامت تعيش على عناصر الرفض . وقد وضح ترولتش الدور الذي لعبه تعلم القراءة والكتابة في الطائفية لأن الطائفية تفكير « عصبة محدودة » ولا يتم لها التعبير الكامل عن ذاتها إلا حين تنضم اليها مثيلاتها أما انتشار القراءة والكتابة فانه خلق عصبة جديدة ذات تفكير جديد لأن المرء يجمع « عصبة » من خلال القراءة ولو كان افرادها موزعين في كل أرجاء المعمورة وفي كل فترات التاريخ . وقد كان القرن التاسع عشر زاخراً بعصب الطائفية من فئتي الماديين والروحانيين وكانت هناك ايضاً عصائب النظم العلمية ، وكان الرجل يكيف ذاته بالانتساب الى عصبة او اخرى من تلك العصائب المتعاونة على اهداف غامضة غير محددة »

وبين المصطلحات والامثلة عند بيرك فرق واضح . فمصطلحاته تذهب في التجريد الى حد بعيد حتى انها تعجز عن ان تطيف بالسلوك الادبي او الاجتماعي ، أما امثلته فانها دائماً ادبية ، وهي مستمدة من القديم والحديث على السواء .

وكتاب « نزعات نحو التاريخ » مهتم كثيراً بتصنيف النزعات ووضع مصطلحات ــ أو معجم ــ للدوافع ، أي انه مهتم بالمادة الادبية والبلاغية الجدلية ويعتمد في المادة البلاغية الجدلية على بنثام وماركس وبيرس وفبلن

ومالينووسكي . وقـد وضح بيرك في الوقت نفسه انه ليس هناك اي تقرير عن الدوافع الا وهو نفسه عمل رمزي ، ولذلك مضى في الكتاب يتحدث كيف ان نظرياته ومصطلحاته تعبر عنهُ هو ايضاً بطريقة رمزية فقال ان شغفه بالحديث عن البيروقراطية انما يصدر عنه لان فيه ترديداً لاسمـه ـ بيرك ـ . وعد الفاظاً كثيرة يؤثرها لانها تبدأ بحرف P وقال ان هـذا ناجم عن انه كان في نشأته يرى بويطيقا ـ واولها حرف P ـ [الشعر] متكأه للرفض بل يراه مرادفاً لمبدأ الرفض . وينبه الى شغفه بكلمة « تحول » وانها تعبير رمزي عن معاني التغير والاثم والموت والشهوة . وهو يؤمن ان اتخاذه تعبير « المنظور من خلال التباين » يرمز الى الخصاء الرمزي بل يرى بيرك ايضاً معاني رمزية في الالقاب التي اسبغها على اطفاله ، ويقول :

حقاً ان مثل هذه الامور ترسل اشعاعاتها في اتجاهـات عدة ... فنحن نستطيع ان نعتبر المبادىء النقدية رموزاً ...

وقد استغل بيرك دوافعه وتجاربه الماضية واعمل فيها النظر الممعن فلحظ في « الثبات والتغير » كيف غضب وهو طفل حين سمع ان الاسود من فصيلة القطط لانه كان يظنها انقى واكبر نوعاً من الكلاب ، واتخـذ في « فلسفة الشكل الادبي » اسماً لاحدى شخصيات قصصه وكان ذلك الاسم يذكّر بكلمة نابية . وهذه حيلة بل خدعة نقدية استعملها بيرك ، اعني انه بالكشف عن المعاني الدقيقة في آثاره وكتاباته يستطيع ان يزاول هذا نفسه في آثار غيره دون ان يتهم بمجاوزة الحد ، بل يجد عمله ما يبرره ويقويه . ولا ريب في ان بيرك لا يبرهن على شيء جـازماً فهو يوحي ولا يقرر ، ومع الزمن تصبح كشوفه قيمة لانها استبصار ونفاذ في آثار هذا او ذاك من الشعراء والنقاد ولكنها لا تصلح ان تتخذ مقياساً عاماً . ويقول بيرك في الحديث عمـا وراء دوافعـه الذاتيـة هو من عوامل وتيارات :

«كأنما نحن نبيح للناس ان يسلطوا العيون على المكنونات ليثيروها من مكامنها ... ونحن نؤمن ان آثار كل امرىء يمكن جلاء مخبآتهـا ان اشتملت اخلاصاً في التنظيم ... بل انا لنرضى ان نكشف عن ما فيهـا اذا تقدم الينا صاحبها وقال لنا انا اتحداكم لان كتـاباتي ليست الا محض هراء ببغـاوي . وأقول : ان كل شخص يستطيع ان ينتحل الزيف والدعوى في الظاهر . اما في اعماق صدره فليس ثمة مهرب للكذب لان الفيلسوف او الاديب الغارق في حومة الموضوع لا بد من تنظيم تعبيره عنه ، ولا بد لتعبيره ذاك من ان يحتقب هذه العمليات النفسية ، ذلك حتم لا مفر منه الا ان كان للاديب جسم من نوع آخر يخالف اجسام الناس الآخرين فان شاء فيلسوف او ناقد مستنير ان يتحدانا وزعم ان ما ينشئه لا يتموج من تحته تيار ، قلنا له رضينا ان ندالك عليه واخذنا في تتبع المعالم والدلالات » .

وما اظن احداً تحدى بيرك في هذه الناحية ولذلك فنحن قد خسرنا البرهان الذي يقنع المتشكك ، وحصلنا على البرهان السلبي الذي يقدمـه إحجام المحجمين عن التحدي .

٣

في اساليب بيرك اثارة وطرافة ولكن لا يحسبن احد ان دراسة الادب من طريق العمل الرمزي حديثة خالصة ، فهي ذات اصول قديمة . فمثلا موقف افلاطون من الشعر وانه يحدث اثراً سيئاً في الجمهور ، يعتمـد في معظمه على العمل الرمزي في ذلك الجمهور . ويقول افلاطون في الجمهورية على لسان سقراط : « في المصائب نشعر بجوع طبيعي ونرغب في ان نتخلص من احزاننا بالبكاء والنواح ، وهذا الشعور الذي قد نضبطه عند المصائب يغذيه الشعراء ويثيرونه » . اما ارسطوطاليس فانه مقترع هـذا

اللون من النقد ايضاً فقد أكد قيمة العمل في المسرحية ونص في كتاب الشعر على ان « السعادة والشقاء ليسا حالين موجودين معنا وانما هما شكلان من اشكال الفعالية وأن كون المرء خيّراً يتمثل في انه يعمل خيراً» وبذلك جعلنا أرسطوطاليس نرى في الشفقة والخوف عملين رمزيين في الجمهور لا حالتين من حالاته ، يستثيرهما العمل الرمزي في المسرحية . وقد شارف كولردج حدود هذا الاتجاه ايضا حتى ان قصيدتيه « الملاح القديم » و « قبلاي خان » عملان رمزيان كاملان ، ولم يتعد كولردج وقفته عند الحد وربما كان ذلك ناجماً عن بعض كبحه لنفسه عن الايغال فيه الا انه في الحق قد وضع القاعدة النظرية لهذا المذهب حين تحدث عن المجالات العقلية اللاشعورية . وقد لحظ في « محاضرات عن شيكسبير » ان العناوين والمشاهد الاولى في روايات شيكسبير ذات اهمية متميزة ، ولكنه يعزو اهميتها الى التفنن الواعي لا الى عمليات اللاشعور . وقد مضى رسكن في هذا الاتجاه شوطاً آخر حين حلل المعاني المستكنة في اسماء الشخصيات عند شيكسبير على نحو مشبه لطريقة بيرك ، وهو يقول في هذه الناحية :

اما عن الاسماء التي يستعملها فإني ساتحدث من بعد حديثاً مسهباً . ولكني أقرر هنا انها مزيج من عدة لغات ، وقد سبق ان استبانت معاني ثلاثة منها ؛ فمثلا : دزديمونه اسم يعني في الاصل « الحظ التعس » وعطيل يعني « الحريص » فيما اعتقد وكل ما في الرواية من نكبات ومآس ناجم من تعنته الحريص ، واوفيليا ، معناه « التفاني في الخدمة » ... اما هاملت فربما اقترن اسمه بكلمة Homely الدالة على الحياة البيتية ، اذ تقوم فكرة المسرحية على الاخلال بواجبات الحياة البيتية وعلاقات الاسرة ؛ واما تاتيانا فانها مشتقة من لفظة تعني « الملكة » ؛ والاسمان بنديك وبياتريس مأخوذان من

لفظتين تعنيان « مبارك وبركة » واياجو ربما كانت مأخوذة من يعقوب [ياجوب] اي الذي يخلف ويعقب .

وهنـاك ملاحظ منثورة عن العمل الرمزي تنبه لهـا دارسو الطبيعة الانسانية في الماضي ولنذكر بعضها على سبيل التمثيل العابر : لحظ غوته - حسبما يقول اكرمـان - ان مواهب النساء تخمد بعد الزواج وانجاب الاطفال وهذا مما قد يحمل على الظن بان آثارهن الفنية انما هي نوع من تسامي الدوافع الجنسية او دوافع الامومـة (اي عمل مري) . وفي مطلع هذا القرن أصر برونتيير في مقال عنوانه « فلسفة موليير » على ان طرطوف يمثل روح الصراع والتحدي ، كما انه يرمز الى العداء المستعلن (اي انه عمل ورمز معاً) . ولحظ برنارد شو في « جوهر الابسنية » ان اقتباس الكاتب من الكتاب المقدس يشير الى عدم ارتياحه لهذه الامور الموشحة بالتوثيق (فهو عمل رفض من خلال المغالاة في القبول والتوثيق) . ومنذ ان ظهر فرويد اصبحت هذه الملاحظ اموراً عاديـة مألوفة واخذ المحللون يعنون دائماً بمشكلات العمل الرمزي . فمثلا ذهب اريك فروم الى ان المبادىء الدينيـة والسياسية تعبيرات رمزيـة عن مبنى الشخصية عند واضعيها وانها تعبير عن الحاجـات النفسية في مبنى الشخصية عند من يعتنقونها .

وقد سبق ان اهتدى كثير مـن الكتاب الى بعض الافكار والمبادىء التي يقول بها بيرك . فمثلا اهتدى تولستوي في كتابه « ما الفن » الى ما سماه « نزع الملكية سيكولوجياً » وهذا ما سماه بيرك : « تحويل الملكية » يقول تولستوي : « اما في الدين فان الطبقات العليا في العصور الوسطى وجدت نفسها في موقف كالذي كان عليـه المثقفون الرومانيون قبل ان تظهر المسيحية اي انهم لم يعودوا يؤمنون بدين الجماهير ولكنهم لم يكن لديهم معتقدات تخلف المعتقدات الكنسية الباليـة التي كانت قـد فقدت

معناها في نفوسهم » . ولدى بيرك مـــا يسميه « الاحراج والمضايقة » وشبيه بهذه الفكرة قول تولستوي : « ان مبدأ الكنيسة نظام متكامل حتى انك لا تستطيع تغييره او تصحيحه الا وتحطمه جملة » . وايرفنج بابت سبق بيرك في كتـــاب « روسو والرومانتيكية » الى ان « تحويل الملكية نفسياً » يؤدي الى حركات من السلبية والشيطانيـــة والبيرونية . وتوصل رتشاردز الى الكشف عن جانب من العمل الرمزي في بعض الدوافع مع ان اهتمامه موجه الى قدرة اللغة على النقـــل والتوصيل لا على التعبير ؛ يقول رتشاردز في كتابه « رأي كولردج في الخيال »

ان الاساطير العظيمة ليست اوهاماً بل هي منطوق النفس الانسانية كلها وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ولا نأتي على كل ما فيها وهي ليست متعة أو معاذاً للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الادراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى . ومن خلال تلك الاساطير تستجمع ارادتنا وتتوحد قوانا وينضبط نمونا ومن خلالها ايضاً يتزن كياننا المضطرب ويلتئم وجودنا المشعث . وبهذه الاساطير يطمئن التناقض وينسجم النشاز في الاشياء ومن خلالها حصلنا على التكامل الذي يجعل منا آناساً « متمدنين » .

واخيراً أشير الى قولة لورنس « ان المرء ليسكب ادواءه في الكتب » وهي عبـــارة تشير الى ما يسمى العمـــل الرمزي في آثار الفنانين على مر العصور .

• • •

إن بيرك لا يعتمد في مذهبه الذي اختاره على من سبقـــه في حقل

العمل الرمزي باستثناء كولردج وانما يعتمد في ذلك على مجموعة من الفلاسفة والمتفلسفين يشبهونه شبهاً غريباً في منحاهم الشاذ المتفرد : وهؤلاء هم أهم من يستمد منهم :

١ ــ جرمي بنثام الذي ذكره هازلت في كتابه « روح العصر » واذا قرأت ما كتبه هازلت عنه وجدته ينطبق على بيرك نفسه ــ اذا شئت ان تهاجمه لا ان تترفق في الحكم عليه ــ حتى لتقول انهما يتفقان في المصطلح الفلسفي الشاذ الذي يشتمل على حدة وعلى معنى بعيد يتمنى المرء لو استطاع ان يفقهه . وقد رأينا كيف ان بنثام حاز اعجاب رتشاردز ايضاً ، مثلما حاز اعجاب بيرك الذي يعدّه مؤسساً للدراسة اللغوية الجادّة ، ويضعه في كتابه « الثبات والتغير » على مستوى دارون ويقول ان كلاً منهما قد تقسم في « آلاف من الذوات والنفوس » . غير انه لا يؤمن بمذهب بنثام الذي يرمي الى تجريد اللغة من المجاز للتخلص من الشعر والخطابة ويرى في هـــذا المذهب رمزاً عن الخصاء . أما المذهب النفعي اللاديني الذي قال به بنثام فان بيرك يعده مذهباً دينياً دنيوياً او نوعاً آخر من نظرية « القاعدة الذهبية » . ويعد تحليلات بنثام للكلام وتصنيف أنواعه كشفا بالغ القيمة مفيداً ان أنت حذفت منه فكرة التخلص من المجاز . ويصرح في كتاب « النزعات » بأن « خير ما في بنثام وماركس وفبلن هو الهزلية الرفيعة » ويعزو الى بنثام الفضل في تجريد الامـــور من الحواشي والمبالغات ، حتى إن كثيراً من المتطفلين لم يصنعوا شيئاً سوى التحلق حول مائدته العبقرية . ويستغل بيرك آراء بنثام في كتابه « نحو الدوافع » عدة مرات ، غير انه في الكتاب ذاته ينصب لتجريد نفسه بعض آرائه التي يجرد فيها آراء الناس من الحوشي والتافه والمغرق ويصف آراء بنثام بأنها « رمز خصاء لرجل عازب » ويفسر تلك الآراء تفسيراً رمزياً مستمداً من بنثام نفسه ، ويقول ان تلك الآراء منبثقة من طفولة بنثام الذي كان يخاف الاشباح خوفاً شاذاً فلما كبر أصبح يخاف « عملية التخيل » في اللغة .

٢ ــ كولردج : وبينه وبين بيرك شبه قوي جداً ولا يستطيع احد

ان يقرأ كتابات كولردج وبخاصة «السيرة الادبيـــة» دون ان يفطن الى هذه المشابه في الافكار والاساليب وفي الشذوذات أيضاً وقـد أعجب بيرك بكولردج وكتاباته من حيث هما دراسة للعمل الرمزي ولذلك فان نواة مقالته «فلسفــة الشكل الادبي» انمـا هي تحليل لقصيدة «الملاح القديم» كما أن احساس كولردج بدقائق الجرس جعله يقتبسه كثيراً لاثبات فكرته عن موسيقية الشعر، كما ان اهتمام كولردج بالنواحي اللغوية جعل بيرك يكثر من اقتباس آرائه. وقد عدّه بيرك بين «أعظم النقـاد في أدب العالم». وهو في نظره يقف على النقيض من بنثام، لانه لا يحط من قيم الامور أو يعمد الى اظهار ما فيها من زيف وانما يتجــه الى الرفع من شأنها، ويرى في المصالح المادية خطوة أولية نحو المصالح العلوية. وقد ذكر بيرك في احدى مقالاته بأنه بعد كلمة عن طريقة كولردج ولكن تلك الكلمة لم تر النور، فيما يبدو، أو لعلها دخلت في غمار المحاضرات التي ألقاها عن كولردج في صيف ١٩٣٨ بجامعة شيكاغو. وقد نبــه في تلك المحاضرات الى ما في موضوعه من مشكلات والى ما يمكن ان يجنيه من يتمرس به من ثمرات، فقال:

> أحاول في هذه الآونة ان اقوم بتحليل لكتابات كولردج لابرز فيها العمل الرمزي ولكن فكره المعقد يجعل عملية الفرز والتصنيف عسرة ... غير أن هذه المحاولة تستأهل ما يبذل فيها من جهد لأن من يحاولها يستطيع ان يستغل أمرين هامين: الاول: ان كولردج كان كثير التقييد فخلفّ لنا سجلا كاملا يعــين على دراسته وكان يستعمل نفس الصور في قصائــده ونقده الادبي ورسائله السياسية والدينية ورسائله الاخوانيــة ومحاضراته وتقييداته التأملية. ومن ثم كانت لدينـا جسورٌ ننتقل عليها من مجال الى آخر لان الصورة لديه تمكننا من أن

ندرك نفسيته عن طريق موضوعي او تشريحي . واما الثاني : فان لديه مع ذلك الفكر المعقد تيسيراً يسهل الدراسة ، وأنا أشير بهذا الى ادمانه المكيفات .

ولم يكن الحديث عن كولردج احب الموضوعات الى بيرك فحسب ، بل كان هو الراية التي ينضوي تحتهـــا . ولذلك اعتبر كولردج خالقـــاً موجداً للسريالية ، في مقال كتبه عن هذا المذهب ، وذهب الى ان قصيدة « قبلاي خان » أبرز اثر سريالي ، وإلى ان تفرقة كولردج بين الخيـــال والوهم هي أساس ذلك المذهب ، وأكد أن بدعـــة كيركجرد وكافكا يجب ان تسمى بدعة كولردج . وفي مقاله « مشكلة القيمة الذاتية » تناول التهمة التي يرددها الارسطوطاليسيون المحدثون من النقـــاد ضد خصومهم حين يصفونهم بأنهم كولردجيون اي افلاطونيون اي ينظرون الى الشعر بطريقة استنتاجية لا استقرائية ـ تناول بيرك هذا الاتهام فوقف في صفه وقال ان الارسطوطاليسيين المحدثين في أحسن احوالهم النقديـــة وأقيم دراساتهم ، كولردجيون في حقيقتهم .

٣ ـ ثورشتين فبلن الاميركي الوحيد بين هؤلاء الثلاثة . ويستقل بيرك عن رتشاردز في الاعتماد على هذا المفكر . إلا ان اثر فبلن فيما يبدو آخذ بالتلاشي ، إذ يعتمد بيرك في « الثبات والتغير » على مبدأ فبلن : « العجز المدرب » اعتماداً قوياً ويتخذه المجاز الذي يفهم الاشياء من خلاله .ويمط فيه حتى يجعل منه ظاهرة اجتماعية وسيكولوجية وادبيـــة كالذي يسميـــه الجشطالتيون « الجشطالت الرديء » . ولفبلن نظرية اقتصادية عبر عنهـــا بكتابه « نظرية الطبقة الفارغة » وهي نظرية جعلتـــه موضع التقدير الكثير إلا من الاقتصاديين انفسهم ، ويقف بيرك ايضاً من هذا الكتاب في صف الاقتصاديين ، فلا يقول فيه ما يقوله الآخرون « انه أعظم اسهـــام في ميدان الفكر » . ويفضل على النظرية السابقة نظرية اخرى لفبلن هي :

« نظرية العمل » ، ويرى فيها خير تحليل لفلسفة الرأسمالية . ويفيد بيرك من مبادىء اخرى لفبلن ويستغلها في كتابه « الثبـــات والتغير » وبخاصة فكرة فبلن التي ترمي الى رفض الثنوية المانوية ووضع الغرائز المتعارضة في مكانها ثم يقل اعتماد بيرك على فبلن في « نزعات نحو التاريخ » إلا انـــه يلحظ ان فبلن يمثل « الهزلية الرفيعـــة » مثل ماركس وبنثام ، ويقتبس مصطلحه « العجز المرتب » ويحوله الى مـــا يسميه « التباين المرتب » . ويعود في « فلسفة الشكل الادبي » فيكثر الاقتباس من فبلن الا انه لا يقتبس منه الا آراء في الميـــدان الاجتماعي ، ولم يعد فبلن في نظر بيرك ناقداً مجازيا لكل حضارتنا ، ثم يسكت عنه في « نحو الدوافع » فـــلا يشير اليه ابداً .

٤ ــ ٥ : وهناك اثنان من المفكرين اعتمد عليهما بيرك بعض اعتماد وهما ستوارت مل وبيرس ، وبينهما وبين بيرك بعض المشابه . وقد اشار بلاكمور الى شبه بيرك بالثاني في تفرد التأمل الفكري عند كليهما ، لا في المصطلح .

وبالجملة : استمد بيرك من كثير من المفكرين . وهو من تلك القـــلة التي افادت في النقد من كتاب لفجوي « السلسلة العظمى للحدوث » ، كما انه افـــاد جيمس وديوي وبرغسون ومن عدد غيرهـــم من المحدثين . ولا تتجاوز استفادته من احدهم ــ احياناً ــ اخذ فكرة او اثنتين يجمع بينهما بيرك مهاجماً أو متنقصاً ، واخيراً كان ارسطوطاليس في آخر كتبه هو المؤثر الاكبر في فكره ، فهو استاذه الذي اعترف له بتلك الاستاذية ولم يعترف بها لأحد قبله .

* * *

اولئـــك هم الذين أثروا في بيرك فمن هـــم الذين تأثروا بـــه في النقد المعاصر ؟ تستطيع القول انه مثل رتشاردز ذو اثر شامل ــ على الاقل

في اميركة ــ اما الرجـال الذين يعملون متأثرين به من الاميركيين فهم بلاكمور ومالكولم كولي وفرنسيس فرغسون وهاري سلوشور . وقد تحدثنا من قبل عن علاقة الاول به . اما كولي فانـه لم ينشر كتاباً في النقد ولكنه يزمع اصدار كتـاب عن الادب الاميركي من مجموعة من المقالات ظهرت في المجلات ويبدو ان الكتاب سيكون هاماً ضخماً . اما القطع التي نشرها في المجلات خلال الحقبتين الماضيتين فقد افـاد فيها كثيراً من مبادىء بيرك واصطلاحاته واستطلاعاته ، وحوّلها الى ما يفيده في غاياته وبسّطها بعض التبسيط وطبقهـا على ادباء لم يعن بهم بيرك . كـما ان الدراسات التمهيدية التي قام بها عن همنجوي وفولكنر لأحدى دور النشر تعد دراسات من الطراز الاول في مجال العمل الرمزي ، وهما اول فحص جاد يطبق على كل من الاديبين المذكورين .

واما فرغسون فهو ايضاً مثل كولي ، مشغول في هذه الايام بكتابة اول كتاب له في النقد بعد سنوات كثيرة قضاها وهو ينشر في المجلات غير انه تأثر بآراء بيرك اخيراً وتحول بهذه الاراء لخدمة غاياته . فمثلا تناول مصطلح « ناقد مسرحي » وحط منه حتى اصبح يعني مراجعاً شبه متعلم يراجع الروايات ويكتب عنها للجرائد الا ان فرغسون امضى حقبتين وهو ناقد مسرحي اصيل ، ناقد للادب المسرحي وللتمثيل ، وهو خير ناقـد لهذين في اميركة . ولنقده ثلاثة اتجاهات الاول : مبدأ جمالي اخلاقي يرى الفن غايـة فهو ــ اي الفن ــ لا يهتم بالعلاقات الخارجيـة وهو شيء يستساغ ويقاس وينظم وهذا المبدأ مستمد من الكلاسيكيين المحدثين وذوي النزعة الانسانية المحدثـة ومن نقاد اتباعيين مثل ماريتان وبندا وفرناندز وبابت واليوت ومن كلاسيكيين قدماء مثل دانتي . وبهذا المبدأ كشف فرغسون عن زيف الزائفين وفجاجة غير الناضجين من يوجين اونيل حتى سلدن ردمـان ، (يرى فرغسون ان المحـدثين يمسخون الروح ويحطون

الخلق ولكن هـذه النظرة التحقيرية لم تحل بينه وبين تقـدير ادباء غير كلاسيكيين مثل لورنس) . الثاني : اتجاه مستمد من الدراما الاغريقية الشعائرية كما فسرهـا ارسطوطاليس ، وبلغ بها سوفوكليس درجة الكمال في « اوديب الملك » ، وهو يطبق هـذا الاتجاه على الدرامـا الحديثة الرصينة من ابسن وتشيخوف حتى لوركـا وكوكتو . الثالث : تطبيق الاتجاه الثاني الدرامي على الادب غير الدرامي وهذا اتجاه قد عبّر عنه بمجلة « الكلب والنفير » عدد تموز ــ ايلول ١٩٣٣ عندما راجع كتاباً لبولسلافسكي عنوانه « التمثيل : اول دروس ستة » فاقترح اتخاذ المقاييس الدرامية لدراسة الشعر الغنائي . ثم طبق هذا المبدأ في عدد آخر من تلك المجلة خاص بدراسة جيمس ، حـين تناول دراسة العناصر المسرحية في قصيدة « القعب الذهبي » . وهـذا الاتجاه هو الذي ربط بين فرغسون وبيرك ، وبما ان بيرك انتهى في مذهبـه الى تحكيم النقد المسرحي وإلى العناصر المسرحية الخمسة فقد استمد فرغسون كثيراً من مبادئه مثل فكرة الثالوث المكون من « الغاية والعاطفة والادراك » وهي المراحـل الثلاث الكبرى في الدراما الشعائريـة ، وجعلها فرغسون حجر الزاوية في نقده . وراجع فرغسون ايضاً كتاب « نحو الدوافع » وكانت خير مراجعة له ، وفيها اعلن من خلال الثناء عن اتفاقهما في كثير من الامور واختلافهما في مجالات محدودة . ومما خالفه فيه موقفه من الواقعية في روايات القرون الوسطى ، فقد استخف بيرك بهذه الواقعية بوحي من نظرته العقلانية الخالصة . ويزمـع فرغسون اصدار كتاب في النقـد ، اتيح لي قراءة بعض فصوله المخطوطة ومنها فصل ظهر بمجـلة كينيون ربيع ١٩٤٧ ويشمل الكتاب دراسة للمسرحية بعد شيكسبير من حيث هي تطور جزئي لمبدأ « الغاية » او « العاطفة » او « الادراك » لا من حيث هي شعائرية كما كانت في حال سوفوكليس ، وتشهد هذه الدراسة على انه سيكون للكتاب شأن ادبي هام .

وأكثر من ذكرتهم تأثراً ببيرك واستمداداً لآرائه هو هاري سلوخور ، فقد جمع هذا الناقد بين آراء ماركس وفرويد والجشطالتية مثلما جمع بيرك بين التكامل الاجتماعي النفساني ، الا ان سلوخور يتكيء أكثر من بيرك على الماركسية والموروث الفلسفي الالماني . وقبل ان يصدر بالانجليزية كتابه الاول بعنوان : « ثلاث طرق امام الانسان الحديث » Three Ways of Modern Man سنة ١٩٣٧ (أصدر بالالمانية اول كتاب له بعنوان رتشارد ديهمل ولكني لم اقرأه) كان قد اطلع على مصطلح بيرك ووجد فيه معواناً على التعبير عن افكاره . وقد ظهر الكتاب مصدراً بكلمة من بيرك وهو ينم عن كثير من مصطلحات بيرك ومبادئه واستطلاعاته ومقتبسات منه . الا ان سلوخور يتجه فيه الى ابراز دور القصة الطويلة في التعبير عن « ايديولوجيات » فلسفية ، وهذا يخالف اتجاه بيرك الى ابراز العمل الرمزي الفردي . ويعتمد سلوخور على ثالوث مكون من الشيوعية الاقطاعية والحرية البرجوازية والنزعة الانسانية الاجتماعية ثم يسمي هذا الثالوث : الوحدانية والثنوية والجدلية بل يسميه احياناً الاب والابن والروح القدس . اما الكتاب الثاني الذي اصدره سلوخور فعنوانه « قصة يوسف لتوماس مان » (١٩٣٨) وهو يشبه مؤلفات بيرك في انه تحليل مطول لأثر فني مفرد معقد وتحليله على غير صعيد واحد وترجمته الى معجمات متعددة ، غير ان سلوخور لا يفارق فيه النص على الايديولوجية الجماعية ، وأكثر كتبه طموحاً هو ثالثها وعنوانه « لا صوت يضيع بالكلية » No Voice is Wholly Lost (١٩٤٥) وهو محاولة للنظر في كل الادب المعاصر بدلا من دراسة بضعة نصوص تفصيلاً . وفي الكتاب بصر نافذ ولكن استطلاعات المؤلف غير متكاملة لان الميدان الذي يجوبه رحب مترامي الاطراف كما ان معالجته للاميركيين المعاصرين ضعيفة فهو يضع البراذين من امثال شتاينبك الى جانب مارلو ومان والثقلاء المجوفين مثل ولف

الى جانب كافكا وريلكه وربمـا نزع الى التهوين من شأن ادباء كبـار امثال همنجوي وفولكنر ، ومن ثم كان كتابه في جملته مخيباً للآمال . غير ان توسيعه وتطبيقه لاصطلاحات بيرك ، في مجال مغاير ، يدل على سداد وتوفيق وهو على وجه العموم مطلع جيد الادراك ذو اسلوب ومنهـج مرسوم ، ولديه من العدة ما يعينه على ان يبلغ شأواً طيباً اذا هو تخلى عن النظرة العامة العابرة وذهب يعمق نظرته في الاغوار

وهناك شخص لعله آخر من يقدّر فيه التأثر بآراء بيرك ، وهو ايفور ونترز الذي كان من اقدم من استمدوا من آراء بيرك وطبقوهـا ، وقد اشار ونترز الى هذا في كتابه الاول « البدائيـة والانحطاط » الذي ظهر عام ١٩٣٧ ، فقال في فاتحة الكتاب بنغمته الفذة المميزة :

> استعملت مصطلح بيرك حيث وجدت الى ذلك سبيـلا واعترفت بذلك لكي اتجنب تكثير المصطلحات . وقد بدأت تحليلات الامور البلاغية في نفس التاريخ الذي بدأ فيه بيرك غير اني تخليت عن هذا الاتجاه ، واستمر هو فيه ، لاني لم أكن اراه اتجاهـاً مثمراً . ثم عدت الى هـذا النهج حين استكشفت سرّ القيمة البلاغية وإمكان خلق مبادىء جماليـة تقوم على مثل هـذا التحليل . والفرق بيني وبين بيرك اني نجحت في هذا السبيل وأخفق هو ، وسيجد القارىء في كتابي هذا صورة النزاع القائم بيننا .

ومضى ونترز في هذا الكتاب يفيد من مصطلح بيرك الموجود في كتابه « مقولة مضـادة » وكان اشد المصطلحات اجتذابـاً له هو « التقدم الكيفيّ » المستعمل للدلالة على نوع من المبنى الشعريّ ولكن اقتبـاس المصطلح وطرح الافكار التي يعبر عنها محاولة مقضيّ عليها بالاخفاق ، ولذلك كف عنها ونترز وخلق لنفسه معجماً آخر .

ولقد أقر ونترز بدينه لبيرك وهو ينازعه ويخاصمـه ومع ذلك فانه أكرم خلقاً من بعض النقاد الآخرين ـ أمثال ادموند ولسن وفيليب راو ـ الذين استمدوا مبادىء بيرك ولم يعترفوا له بالفضل . وهناك كثيرون من الشعراء والنقاد بانجلترة منهم فرنسيس سكارف وكرستوفر هل يعرفون آثار بيرك أو اهتدوا مستقلين الى كثـير من مبـادىء العمل الرمزي التي اهتدى اليها . ويكاد كل ناقد في أميركة ان يكون متأثراً به ، فاستمد منه رانسوم وتيت ووِرن وبروكس واثنوا عليه ثنـاء جزلا بينما كانوا يخالفونه في الاتجاه كما ان بيرك اعتمد على استطلاعاتهم ومدحهم واشتبك مع رانسوم من بينهم في جدل أدبي مسهب طويل . ولمـا درس ورن قصيدة « الملاح القديم » استفاد من آراء بيرك في هـذه القصيدة ومن المبنى العـام لطريقته بينا نازعه بشدة حول آرائه في تنـاول كولردج للمكيفات ومشكلاته الزوجية . وقد راجع بيرك كتاب ورن هذا في مقال نشره بمجلة شعر في نيسان ١٩٤٧ فأثنى على دراسة ورن وقال انهـا ذات « قيمة فذة » ثم ذهب يقاوم الآراء المخالفة فيها متجهـاً الاتجاه « الشخصي » الذي عابه عليه ورن في مقاله ملحاً عليه أكثر من ذي قبل واصلا به كل كتابات كولردج الاخرى .

وهناك راندل جرل وقد كتب دراسة تحليلية واحدة ـ على الاقل ـ تحمل طابع بيرك ، وعنوانها « التغير في النزعات والبلاغة في شعر أودن » ونشرها في المجلة الجنوبية ، خريف ١٩٤١ وصرح في فاتحتها قائلا : « لقد استعرت عدة اصطلاحات من كتاب بالغ الجودة أعني كتاب « نزعـات نحو التاريخ » لكنث بيرك ، وأحب ان اعترف بذلك في هذا المقام » . وقد طبق جرل تلك الاصطلاحات بلباقة في الكشف عن العمل الرمزي والبلاغي في شعر أودن . كما ان دلمور شفارتز وعدداً من الشعراء الشبان أفادوا من بيرك في نقدهم ، واستغلت موريل روكيزر مبادئه في شعرهـا

واعترفت بان قصيدتهـا « النكباء » استمدت بعض مادتها من كتـاب « نزعات » . أما هربرت ملر فانه من اشدهم اتكاء على مبادىء بيرك في كتابه « القصص الحديث » وفي كتابه « العلم والنقد » بل يعتمد عليه أكثر من اعتماده على آراء رتشاردز ومبادئـه ، ويصف بيرك بقوله : « لعله أحدّ ناقد في اميركة اليوم » . ويستطيع القارىء ان يتمثل مدى تأثير بيرك في اميركة اذا طالع كتب مختلف النقاد ووجد كيف يعترفون بالفضل له ، على نحو أو آخر . وفي القائمـة عدا من ذكرنا اسماءهم · فيليب ويلرايت ونيوتن آرفن وآرثر ميزنر وليونل ترلنج ودافيد ديشز وجون سويني وجوزف وارن بيتش ورالف السون ومورتن دوين زابل وكثير غيرهم .

أما النقد الذي ووجه به جهد بيرك نفسه فيدل على حقيقة محزنة كما هو الامر في حال رتشاردز لان كثيراً من الذين أفادوا منه وتأثروا بـه هاجموه بعنف ، وقد كان له شرف تلقي الهجوم ممن تخصصوا في الهجوم على خير النقاد المعاصرين — ومن هؤلاء الذين وقفوا همتهم على هـذه الناحية هنري بير والفرد كازين ودونالد آدمز ومن لفّ لفّهم . وأشدهم مرارة في هجومه هو سدني هوك في مقال نشره بمجلة بارتزان ، فقـد وصف بـيرك بانـه « يقدم العذر دون اخطاء ستالين وانـه رجل ضعيف ذو موهبة صغيرة » . وردّ عليه بيرك في عدد كانون الثاني ١٩٣٨ من تلك المجلة وقصر همه على اقتباس الفصول التي شوهها هوك فرد عليه هوك في العـدد نفسه مشيراً الى ان التشويه في هذا المقـام كان امراً لازماً . ويناقض هؤلاء دارسون يتعاطفون مع بيرك كتبوا عنه سلسلة من الدراسات الجيدة منهم غورهام منسون واوستن ورن ووضعه هـ . ب باركس في مصاف جيمس وديوي ونيتشه وبرغسون واليوت وقال آخر : من الشاق ان يحيط المرء في مقال صغير بذلك الشمول في كتابات بيرك .

وبين هذين الطرفين نقـاد لم يفلح أحد منهم في أن يتجاوز التعليق على مظهر واحد في كتاب من كتب بيرك كأن يكون المراجع سمانتيـاً او لغوياً او نفسياً او فيلسوفاً أو ناقداً او عالماً اجتماعياً او مراجعاً بسيطـاً حائراً ، فهو يختار المظهر الذي يناسبه في مؤلف بيرك ويبدي فيه رأياً .

٤

كل السرّ في اختلاف المراجعين والناشرين حول الميـدان الذي يعمل فيه بيرك يكمن في أنه لا ميدان له ، حتى لقد تسمع في السنوات الاخيرة من يرددون القول بأنه ليس ناقداً ادبياً وانما هو عالم سمانتي او نفساني اجتماعي او فيلسوف وأدق من هـذا ان يقال : انه ليس ناقداً ادبيـاً فحسب وانما هو هذا الناقد والسمانتي والنفساني الاجتماعي والفيلسوف وغير ذلك ، وقد أبان في بعض مقالاته كيف ان ميداناً واحداً ليس كفـاء بمشكلة التركيب العامة التي تتضافر فيها جهود شتى الميادين ، اذ يقول :

> ولو ان امرأ قدم « تركيباً » يؤلف بـه بين الميادين التي تشملها الانظمة المتنوعة ، فأي الانظمة تلك كفاء بتقويم ذلك التركيب ؟ إن كل تخصص يكتسب قيمته من توجهـه نحو التنوع فكيف يمكن لنا ان نحكم تخصصاً واحداً ليعكس لنـا « توحداً » بين المتنوعات او لنضع الامر وضعاً آخر فنقول : لو أراد امرؤ ان يكتب عن التواشج بين عشرة تخصصات ، لكان يكتب عن شيء يقع خارج نطاقها جميعاً .

ولقد كانت الغاية القصوى في نقـد بيرك هي ذلك التأليف التركيبي لكل نظام او مجموعة من المعرفة يمكنهـا ان تلقي ضوءاً على الادب ، وجمعها معاً في اطار نقدي متناسب . وقد وقف بيرك يقاوم كل نظرة محافظة او متدينة تنادي باقصاء هذه الأداة النقدية او تلك وتقول انهـا « نابية » غير ملائمة ، حتى قـال : « إن المثل الاعلى من النقد حسب ما

اعتقده هو استغلال كل ما يمكن استغلاله » . وكتب يدافع عن استغلال معلومات من سيرة الشاعر لفهم شعره فقال : « يجب علينا ان نستغل كل معرفة نستطيع الحصول عليها » ومضى يوضح هذا الرأي فقال :

النقد لعبة وهي خير ما يمكن ان يُشهَد حين يقصر المرء نفسه على الوحـدة الفنية ويتحدث عنها وعن حركاتها مثلما يتحدث المذيع عن لعبة الكرة او مشهد المصارعة . وانا اقر بان هذه الاصطلاحات الخارجية قد تتدخـل في اتساق النقد نفسه من حيث هو لعبـة بالمعنى المتقدم . غير ان التحليل اللغوي قد هيـأ امكانات جديدة للربط بين النتاج والمنتج ، ولهذا كله اثره في امـور الحضارة والسلوك بعامة حتى اننا يجب الا نسمح للعرف النقدي او للمثل العليا في النقد بان تتدخل في تطورها .

ويرى بيرك ان النقد الحديث شيء يشبه العلم الذي كان قبـل عهد بيكون حسبما وصفه تين في كتابه « تاريخ الادب الانجليزي » اذ يقول :

ما دام العلم قد قصر جهوده على ارضاء حب الاستطلاع وفتح آفاق جديدة من التأمـل فانه كان في مقدوره في اي لحظة ان يتحول الى تجريد ميتافيزيقي ، وكان يكفيه ان يتجاوز التجربة ، فتجاوزها وتعلق بالكلمات الكبرى والماهيات واشتقاق الجزئي من الكلي والعلية الكبرى ، فلم يعد بحاجة الى براهين كاملة بل اصبحت تغنيه انصاف البراهين ولم يعـد في اساسه يهتم باقامة حقيقة وانما يهتم بالحصول على رأي .

ومضى بيرك يحاول مثل بيكون ان ينشيء تكاملا بين فروع المعرفة الانسانية ليخلق من ذلك كياناً نقدياً فعالا يمكن الافادة منه في التطبيق . وفي سياق تلك المحاولة سلط السيكولوجيا على الادب فاكتشف انه لا بد له

من التوفيـق بين المدارس السيكولوجية المتصارعة وتر
سيكولوجية ثابتة فتبين له انه لا بد مـن ان يخلق تكاما
الاجتماع ثم يؤلف بين السيكولوجيا وعلم الاجتماع فيما يسـ
الاجتماعية ، ثم يضيف الى هذا التركيب اللغويات والسيمانت
النهاية الفلسفات واللاهوتيات وفي النهاية يسلط هذا التر
قصيدة من القصائد . وكانت غايته التي عبر عنها في
والتغير » هي : ان يدل على علاقة تكاملية قائمة بين
المتنوعة التي يظنها الناس منعزلة بعضها عن بعض » . و
في محاولة بيرك ، مهمته الضرورية في التوفيق بين ماركس
الاقتصاد وعلم النفس ولذلك قدم لنا « نظرية للعمليات النـ
والعمليات الاقتصادية » او اقترح التوفيق بين ماركس و
مبدأ سماه « رموز التسلط » او عد مـكيافللي وهوبز
وماركس وفبلن « اعظم مكونين للتحليل النفسي الاقتصا

وقد استمد بيرك من الماركسية كثيراً في كتبه بينا كـ
الميكانيكية في كتابه « مقولة مضادة » ويتجه كل تحليله
الا قليلا . وهو يرى في ماركس « دراميا » عظيماً وشـ
استطاع ان يكتب « البيان الشيوعي » ، تلك « القطعة
استمد بيرك ايضاً بحماسة من مدارس اجتماعية اخرى فأفـ
اشبنجلر التشاؤمية ومن علم النفس الاجتماعي الفلسفي كما
هربرت ميد

اما علم النفس عند بيرك فيتجه الى الوجهة التكامليـ
من نوع ما يسميه رتشاردز « وسطي » ، ومن اهم الـ
النفسي شرط أن لا يكون فردياً خالصاً بل مما يصطبغ
لان اصحاب الاتجاه الفردي يخطئون في طريقة النص عل

وقد اخذ بيرك قدراً كبيراً من النظرية الفرويدية والمصطلح الفرويدي منذ اول كتاب اصدره واتخذ المصطلحات الفرويدية مصطلحات ثابتة للمبادىء النقدية مثل « التعويض » و « النقل » و « الضبط » كما انه كتب مقـالين طويلين في تبيان قيمة التحليل النفسي احدهما في « الثبات والتغير » والثاني في « فلسفة الشكل الادبي » ويحاول المقال الاول ان « يجعل » من المعالجة النفسية نوعاً من « التحول » بالفرد عن حالته الراهنة ؛ ويحاول الثاني ان يطبق النظرية على الادب اي انه يبين للقارىء « الى اي حد يستطيـع الناقد الادبي ان يستفيد من فرويد وما الذي يجب ان يضيفه من مـادة ليست موجودة عند فرويد » . وينتهي بيرك في هذا المقال الى القول بأن آليات الحلم من مثل « التركيز » و « النقل المكاني » هي نفس الآليات التي تم في الشعر ، ويتخذ منها مفاتيح في التحليل الشعري ، ويقول ان علم التحليل النفسي ذو قيمة بالغة في تحليل « القصيدة » من حيث هي حلم . بل يعد اكثر من ذلك فيقول :

> ارى اننا في سبيل تحقيق غايات النقد الادبي محتاجون الى ما هو اكثر من البناء الذي اقامه فرويـد ، اولا : لاقـامة التناسب بدلا من الانحياز الى ناحية وثانياً لايجاد الرمز الامومي في مقابل الرمز الابوي الذي يؤكده فرويد وثالثـاً لنرى في القصيدة صلاة ومخططاً وهو شيء زائد على كونها عملاً حلمياً .

وفي ميدان التحليل النفسي لا يقف بيرك عند حد الافادة من فرويد بل يستمد من تلامذته المنشقين عنه مثـل يونج وادلر ومكدوغل ورفرز وشتكل ورانك . ويخالف الاثنين الاخيرين فيفضل التداعي الحر عنـد فرويد على ما يسميه شتكل تعسفاً « سطور الحلم » ويرفض فكرة رانك عن مبدأ « رغبة الموت » ويفضل عليها فكرة « الموت والولادة الجديدة » في فهمه للفن . وهو في الوقت نفسه يعتقـد ان فرويـد مثل ماركس

جبار شاعر تراجيدي عظيم يستحق من الانسانية الاحترام الخـالد لعمق خياله ومهارته المنهجية ، ولانه عن طريق خياله ومهارته قد وضعنا وجهاً لوجه امام التيارات الخفية .

كذلك يفيد بيرك من المذهب الجشطالتي ، مع انه يرى في آثار علماء هذا المذهب امتداداً لمذهب السلوكيين أمثال واتسن وبافلوف ، لا انها مفارقة لمذهب السلوكيين وخروج عليه ، ومن ثم فهو أقرب الى التجريبيين من الجشطالتيين مثل كوهلر وكوفكا بعيد من النظريـين مثل ۵ تا۔ر . وقـد كانت محاولاته في خلق التكامل بين فروع السيكولوجيا تنقلا بين معجم السلوكيين والجشطالتيين والفرويديين وترجمة من هـذا المذهب الى ذاك ليوجد بين المصطلحات اتفاقـاً . وتستطيع ان تقول ان مذهبه النفسي جشطالتي في هيكله العام مع اضافات كثيرة مستمدة من فرويد . وقـد أفاد في الوقت نفسه من شتى فروع السيكولوجيا واستعان بنظرية يانش في « الصور الايدية » وتجارب شرنغتون على الحيوانات وتجارب باجت في عالم الاطفال ، وقد اطلع على كتاب لهذا الاخير عنوانه « اللغة والفكر عند الطفل » وكان يعده بالغ الاهمية .

وكانت روحه النقدية أقوى فيما يستمده من اصحاب النظريات اللغوية وإن نزع ايضاً في هذا الميدان الى خلق التكامل بين عدة مذاهب . غير ان هناك نظرية لغوية واحدة تقبّلهـا دون نقـد . وهي التي تقول ان الاشارات هي اصل الكلام – نظرية نادى بها سير رتشارد باجت فحولها بيرك الى القول بان الاشارات هي جوهر الكلام . واستغلها أول مرة في كتاب « نزعات » . وقد هاجمته مارغريت شلوش وبعض فقهاء اللغة لانه أخذ بنظرية لا تفترق شيئاً عن « المثل الافلاطونية » ولا تحقق غاية منها فدافع بيرك عن نظرية باجت هذه في « فلسفة الشكل الأدبي » وقال انها ليست نظرية في فقه اللغة بل نظرية في فن الشعر .

أما السمانتيات الحديثة فان بيرك لم يطف بها إلا لمـاماً وقد كتب في « فلسفة الشكل الادبي » مقالا بعنوان « المعنى السمانتي والشعري » فوضح فيه ان ميدان السمانتيات قاحل لا يحتوي على مصطلح « توفيقي » . ويرى بيرك ان مثله الاعلى كالمثل الاعلى عنـد السمانتيين هو « تطهير الحرب » ولكنه يحقق هذه الغاية بالتفتيش عن « مصطلحات تفصح عن المواقف التي قد ينشأ عندها الغموض » لا بتقصي المصطلحات التي تتجنب الغموض كما يفعلون هم . وقد قـال في « نحو الدوافع » — وهو كتاب كتب في في سنوات الحرب — :

وهكذا قد يتوجه فكر المرء نحو « تطهير الحرب » لا من اجل ان تستأصل الحرب من كل نظام تكمن فيه الدوافع نحو العراك — كما هو حال نظـام الانسان نفسه — بل من اجل ان ترهف الحرب الى حدّ ان تصبح سلامياً ، هو السلام الحق لا ما نسميه اليوم سلاماً .

ويستمد بيرك ايضاً عدداً من المبادىء والاستطلاعـات من مدرستين سمانتيتين هما مدرسة كورزبسكي واتباعه ومدرسة كرناب وموريس وان لم يسلم لعلماء هاتين المدرستين بكل آرائهم . غير انه اذا استمد من أوغدن ورتشاردز أخذ آراءهما بكل تسليم ، وعلى النقيض من ذلك موقفه من ثورمان آرنولد وستوارت تشيز فانه يهاجمهما بعنف ويأبى ان يسلم لهما برأي . اللهم الا مرة واحدة اثنى فيهـا على ثورمان لتفرقتـه بين « الحكومة السياسية » و « حكومة العمل » .

وفي الايام الاخيرة اضاف بيرك الى هـذا « المركب » المؤلف من العلوم الاجتماعية والنفسية واللغوية والسمانتية وبعض العلم الطبيعي والبيولوجي — اضاف شيئاً من الفلسفات واللاهوتيات . وقد كان في البدء بعيداً عن نطاق الفلسفة حتى انه يستعمل صور « المساومة » في « نحو الدوافع » اثناء

حديثه عن الفلاسفة فيقول : « هذه نقطة تستحق المساومة فيها والمماكسة ان شئت ان تساوم او تماكس لانك ان مررت بها عابراً دون ان تثير التساؤل من حولها فانك تتيح لكانت فرصة كبيرة » . ويبدو ان بيرك « اصفق » في هذه المساومة اخيراً وتنازل عن تأبيه واخذ يستمد كثيراً من توما الاكويني واوغسطين ومن عدد آخر من القديسين ومن الفلاسفة ابتداء من افلاطون وارسطو حتى نيتشه وبرغسون وسانتيانا وكوّن لنفسة فلسفة ميتافيزيقية ، حددها بمصطلح وضعي كان من قبل ينكره . كما اتخذ لنفسه نوعاً من اللاهوت استغل فيه المصطلحات التي تدور حول الالوهية لا حول الآلهة لأن الآلهة في رأيــه « اسماء للدوافع او لمجموعــات من الدوافع » يشترك فيها جماعة من الناس ولكل انسان ان يعبد الله « حسب المجاز الذي يناسبه » وفي الجملة فان بيرك قد اتخــذ آلهته من المجازات والاصطلاحات والكلمات ، حتى انه حين يشير الى الكتاب المقدس فانه يعني « المعجم » .

وهنــاك فكرة واحدة حقق فيها بيرك التكامــل التام من بين هذه الاتجاهات جميعاً وتلك هي فكرته في « المسرحة » وهي ناجمة من كل اثر سابق ومن كل الاساليب والطرق التي نشبت فيها من قبل . وقــد كتب في « المصطلحات الخمســة الكبرى » يقول « ان « المسرحــة » اصطلاح ليس من وضعنا وكل مــا ندعيه لانفسنا اننا نظرنا الى المسألة بشيء من الاستغراب اكثر من ذي قبل حتى طلع التأمل ببعض الثمرات . وبدلا من ان نقول « الحياة رواية مسرحها هذا الكون » ونمضي عن هذا القول عابرين وقفنا عنده نتأمله طويلا ، تأملا شاقاً مضنياً » . وان من يقرأ كتب بيرك بالترتيب يجد فكرة « المسرحة » قد تطورت عنده بالتدريج ، من مبادىء معينة ، إذ بدأ بيرك يرى ان هناك انقساماً دائماً في المبادىء المتناقضة ثم اخــذ بالفكرة التي ترى ان النزعات « اعمال »

اولية ، ثم الى القول بالديالكتيك في جميع مراحل التأليف عنده واحياناً كان بيرك يسوي بين هذه جميعاً ولكنك ان نظرت اليها بالترتيب وجدت فيها تطوراً وتعميقاً ينتهي بالمسرحة . وقد تعد هذه المسرحة ـ الى حد ما ـ الديالكتيك المثالي عند كولردج وهجل ، ولكنك ان ابعدت في فهمها وجدتها هي الديالكتيك المادي التاريخي عند ماركس واذا اوغلت خطوة اخرى وجدتها الديالكتيك العقلي عند « سيجموند فرويد ذلك الديالكتيكي المحدث العظيم » (تذكر ان بيرك قال في موضع آخر ان فرويد ليس ديالكتيكياً بالمعنى الصحيح) فاذا جمع بيرك بين ماركس وفرويد تجاوز حدود الديالكتيك الى مـا يسميه هو المسرحة ، وهو يحاول التوحيد بين ماركس وفرويد والجمع بينهما تحت شعار واحد هو نظرية الدراما لأن فرويد يقدم لنا مادة المسرحية الفردية وماركس يقدم لنا مادة المسرحية القائمة على المشكلة الكبرى والاولى يتمثل فيها الصراع الفردي والثانية يتمثل فيها الصراع الجماعي . واذا امعنت النظر كرة اخري وجدت مسرحة بيرك هي الديالكتيـك السقراطي اي شغف سقراط بالتعريفات في محاوراته وذلك هو ايضـاً ما ورثه ارسطوطاليس من استاذه .

واذا نظرنا من الزاوية الفلسفية وجدنا مسرحة بيرك مشتقة كلهـا من ارسطوطاليس ومن الواقعية الارسطوطاليسية التي تتجلى عند مفكرين مثل توما الاكويني في نظرياتهم عن « العمل »[١] . أما في المصطلح الادبي فيبدو انه متأثر بمقدمات هنري جيمس وقد اطلع عليها بيرك في دور مبكر حتى

---

(١) هناك كتاب فذ متقن البحث من تأليف سكوت بوخانان عنوانه « الشعر والرياضيات » ١٩٢٩ ولعل لهذا الكتاب اثراً في توجه بيرك نحو فكرة « المسرحة » واذا كان بيرك قد اطلع على هذا الكتاب فانه استوحى منه بعض المجازات من مثل : الانسان آلة ـ الانسان حيوان الخ . . . ذلك لان الكتاب المذكور معالجة للادب التخيلي من خلال المجازات الرياضية ومعالجـة الرياضيات والعلوم من حيث هي تعبير عصري يشبه الدراما التراجيدية اليونانية في عصرها .

انه حين نشر مقالا عن جيمس في المجلة الجنوبية شتاء ١٩٤٢ كتب يقول : « ان ما نقرؤه في مقدمات هنري جيمس هو فكرة مسرحية فهنالك يقدم جيمس لنا تحليلا لدوافع القصص بمصطلحات يستعملها المسرحي » . وفي مقالة « الدوافع والموضوعات في شعر ماريان مور » المنشور بمجلة Accent ربيع ١٩٤٢ استعمل لاول مرة هذه المصطلحات الثلاثة : « الفعل » و « المشهد » و « الفاعل » وقال فيها : « انها المصطلحات التي تدور عليها فلسفة المسرحية المشمولة في مقدمات هنري جيمس » . ثم يعود فيشير الى هنري جيمس في مقال آخر ويقول :

> ان مقدمات هنري جيمس في جملتها لتصور مدى أوسع من هذا في استعمال المتلائمات « المسرحية » وكثير من ملاحظه يتعلق بأمر العلاقة بين الفاعل والمشهد . وكثير غيرها يتعلق بفكر المؤلف من حيث هو مصدر للعمل اي العلاقة بين الفاعل والفعل وكثير منها يدور حول مجرد العلاقات الداخلية القائمة بين العمل والمشهد والفاعل في اية قصة معطاة غير انه في المقدمات يعالج القصة بمصطلح مسرحي ، عامداً وعلى نحو منظم .

وهذا بعينه هو الالحاح على جعل « الدراما الشعائرية » موئلاً تنضوي تحته كل افكار بيرك وتتلاءم معه حتى نظرية باجت في ان الكلام اشارات تتلاءم وهذه النظرة الشاملة . ويقول بيرك : « بما ان الاحداث الانسانية درامية . فالحديث عن الاحداث الانسانية يصبح نقداً درامياً » . وهذه الدراما الشعائرية ذات مراحل ثلاثة هي الغاية فالعاطفة فالادراك ويقول بيرك : « من فعل الفاعل تنجم العاطفة ومن معاناة العاطفة تنشأ معرفته للفعل الذي يؤديه وهي معرفة تستعلي الى حد ما فوق فعله » .

وعلى هذا تقوم شعيرة « العمل الرمزي » على اساس من شعيرة

جماعية قديمة . وشعيرة العمل الرمزي هي البـــديل الذي يقدمـــه المجتمع الحديث في مقام الشعيرة الجماعية . حتى ان اشتداد الناحية الجنسية ليعد بهذا المعنى رقصة شهوية فردية تحل محل الرقصة الشهوية القبلية التي تلاشت . ومن ثم اعتمد قسط كبير من مسرحـــة بيرك على الانثروبولوجيــا وعلم اصول السلالات « الاثنولوجيا » . وقد كتب رانسوم يصف مذهبه فقال : « يبدأ بيرك بأن يعد الشاعر طبيباً والقصيدة دواء . وهو مرهف الحس على بقـــايا الشعائر : كالحرام والعناصر الفتيشية ، واطلاق الاسماء وما أشبه » . والحق أن بيرك عني كثيراً بسلوك الجماعات البدائية مستمداً على نطاق واسع تعميمات علماء نظريين مثل فريزر وتقريرات علمــاء تجريبيين مثل مالينووسكي . وقد أعجب بكتاب « الغصن الذهبي » لفريزر وقال انه « هزلي » وهي أرفع كلمة تقريظ يستعملها وانما استحق الكتاب ثنـــاءه لأنه « يدلنا على طقوس التطهر السحري عند الشعوب البدائية وبهذا يقدم لنا التلميحات الضرورية التي تعيننا على كشف عمليات مشابهة في اعمـــال الشعوب المتحضرة التي انقطعت صلتها بالشعائر » . ولا اعرف ان بيرك اشار اشارة مباشرة الى مدرسة كمبردج أعني الى اولئك الدارسين الذين طبقوا نظريات فريزر في الكشف عن نماذج الشعائر الدرامية القديمة الكامنة في اساس الفن والفكر الاغريقي امثال مري وجين هاريسون وكورنفورد وكوك ... الخ . ويبدو انه لم يقرأ شيئاً مما كتبوه ولكن كثيراً من آرائه وبخاصة في كتابه « نحو الدوافع » يتمشى مع آرائهم . وقـــد راجع مرة كتاب « البطل » لراجلان وتحدث عن استحسانه له ، وكان لا يرى بأساً في تسمية نقده « النقد الشعبي » وهذا قد يشير الى معرفتـــه بآراء فلاسفة تلك المدرسة او يدل على توارد عجيب في التفكير .

* * *

ويحتاج مصطلح بيرك منـــا بعض التوقف والتقدير . وهو مكثر من

تفريع المصطلحات مثل بنثام وبيرس وفبلن ، وقـد عبّر بيرس بسخرية عن رأي هذه المدرسة في المصطلحات في رسالة كتبها الى وليم جيمس واقتبسها بيرك ووصفها بالصرامة المتعبة ، وقد جاء فيها :

من طبيعة العلم انه لا بد له من معجم فني معترف به ، مؤلف من كلمات لا تجذب المتهاونين من المفكرين لاستعمالها ومن طبيعته ايضاً انه بحاجة الى كلمات جديدة كلما جدّ فيه مبدأ من المبادىء على ان تصاغ في نهج مسلم به مشروع . ومن الهام الحيوي للعلم ان كل من يضع فكرة جديدة وجب عليه ان يأخذ على عاتقه اختراع سلسلة من الكلمات المنفّرة للتعبير عنها ، واني لأرجو ان تفكر بجد في المظهر الاخلاقي لوضع المصطلحات .

ولم يكن من مبدأ بيرك ان يخترع كلمات جديدة دائماً كما كان يفعل بيرس بل انه كان مثل فبلن يبعث الحياة في الكلمات القديمة او يعيد تحديدها حيث امكنه ذلك . (يخبرنا رتشاردز ان المشرّعين الصينيين يستحسنون ان يعاقب بالموت كل من يخترع مصطلحات جديدة) ، وفي استعمال الكلمات القديمة لتعبر عن معنى دقيق جديد خسارة وربح معاً . اما الربح فقد لحظه جوبير الذي كان يلح على استعمال الكلمات الشائعة اليومية حتى في موضوع مثل الميتافيزيقا اذ قال : بذلك يتجلى للناس ما يفكرون فيه بمصطلحاتهم وبذلك يوحي الاديب لهم بانه يوفق بين الحياة ومصالحها . وأما الخسارة فقد لحظها كولردج الذي صنع كثيراً من الالفاظ اذ قال :

«في مثل هذا المجال العلمي ليس امام المعلم المرشد إلا احد طريقين : إما ان يستعمل الكلمات القديمة بمعاني حديدة (وهي طريقة دارون) ، واما ان يستحدث مصطلحات جديدة كما يفعل لنايوس وواضعو المصطلح

الكيميائي . وأنا افضل الطريقة الثانية لان الاولى تستنزف جهداً مضاعفاً من الفكر ، في عمل واحد ، لان على القارىء ان يتعلم المعنى الجديد : وان ينسّي نفسه المعنى القديم الذي ألفه وهي عملية عسيرة محيّرة ، فاذا كره احد الطريقة الثانية وتجنبها تجنباً للتفاصح فاني أرى التفاصح أقل كلفة من الطريقة الاولى » .

وقد سلم بيرك بأنه « إن كان في مقدورنا ان نستعيد مصطلحاً غير ملائم قد مات دون ان يكون لموته اسباب كافية فان بعثه الى الحياة يحمل شراً أقل من الشر الذي يصاحب الصياغة المخترعة » . ولذلك فان بيرك يكسب عدداً من القيم الحقة كلما استعمل الكلمات المألوفة بشيء من التحوير في المعنى او اعاد لها المعنى الذي مات ولم يكن مألوفاً . اما ان الناس لا يرون في كلمة « هزلي » نفس المعنى الذي يراه ولا يرون في « الصلاة » ذلك المعنى الذي يريده فذلك هو المسؤول عن الاضطراب الذي يقع فيه قراؤه وربما كان هو السبب ايضاً في قلة من يقبل عليه من جمهور .

غير ان مصطلح بيرك من الناحية الاخرى كان يتدرج دائماً نحو مزيد من الوضوح وكل مجموعة خالفة فيه تتطور من مجموعة سالفة حتى إن الخماسيّ المسرحيّ : الفعل والمشهد والفاعل والأداة والغاية قد يرضي جوبير نفسه لانه مستمدّ من الكلام الشائع المألوف . ويقول بيرك :

« يجب ان تكون غايتنا دائماً هي ان نسير بمصطلحنا نحو الكمال لآن المصطلح الملائم يتضمن تنبيهات وتحذيرات ملائمة ، ومما هو أساسيّ في مبنى المصطلح حاجته الى التركيب او المرونة لا أعني التركيب الناشىء من تعدد المصطلحات وانما اعني تركيباً منذ البدء فيها » .

وقد كانت فكرة « المسرحة » وما يدور حولها من مصطلح من المجازات التي ثابر عليها بيرك من البداية الى النهاية وطوّرها بالتدريج ،

ولما كتب « فلسفة الشكل الادبي » عام ١٩٤١ كان قد وضع مصطلحين من خماسي الدراما وهما الفعل والمشهد ؛ وفي بعض هوامش ذلك الكتاب شرح المصطلحات الخمسة ونبّه الى انه سيتناولها من بعد بالتفصيل ، وفي الوقت نفسه نشر مقاله « المعنى السمانتي والشعري » وميز فيه المثل الاعلى الشعري وقال انه تغلغل في الدراما لا دوران حولها ، وقال في مقال آخر : « ان العلاقات الانسانية يجب ان تحلل بالنظر الى الارشادات التي استبانت بعد دراسة الدراما » .

وهناك مصطلح آخر ــ مجاز ــ حافظ عليه بيرك ايضاً في كل كتبه وذلك هو استغلاله اصطلاحات العمل وشئون المال للتعبير عن امور غير ماليــة ، وهي خطة يشاركه فيها ثورو . وفي هذا المجال استعمل بيرك الفاظاً مثــل : الاستثمار وتعميم الخسائر « والتجيير » والخطيطة وغيرها في امور الفن والفكر ، وقد قال في الدفاع عن هــذه الطريقة : « ان المصطلح الرأسمالي فذ لانه يبسط العمليات الاجتماعية على شرط ان تضيف اليه البند الهزلي » . ويسمي بيرك طريقته هذه « تأملية ــ مالية » في مقال كتبه بالمجلة الجنوبية ربيع ١٩٤١ ويضيف الى ذلك هذه العبارة التأسفية :

« انني استعمل هذا المصطلح المزدوج المعنى « Speculative » * واانا على وعي بازدواج معناه لانني حين اسمي نفسي « Speculator » اعتقــد اعتقاداً تاماً انني اوضّح قيمة اجتماعية. تأثرت بهذا الازدواج مع انني يجب وأسفاه ان اتحدث كأنني شخص ليس له مجال في هذا الموضوع ،شخص لا ينال المعرفة فيه الا حين يشرحهــا له المختصون اصحــاب الشأن ، شخص يملك المال في عقله [أي التأمل] لا المال الذي في كيسه » .

---

* هذه الكلمة تحمل معنى « التأمل » ومعنى الدخول في المضاربات المالية .

اما المصطلح الخامسي الدرامي الذي اوجده بيرك فهو ثمرة لمجموعـات من الثنائيات والثلاثيات التي حاولها قبله كثيرون . وبه أراد ان يوجـد مصطلحاً شاملا يطبق على اي مجال . وهو كما وضح بيرك نفسه ذو صلة بالعلل الاربع التي سماها ارسطوطاليس : الصورية والمادية والفاعلة والغائية : وفي مقابلها وضع بيرك ــ على التوالي ــ الفعل والمشهد والفاعل والغايـة على ان تكون الخامسة وهي « الاداة » داخلة في العلة الغائية . وكذلك سوّى بيرك بين خماسيّه والعناصر الست التي ذكرها ارسطوطاليس في المأساة وهي : العقدة = الفعل ، والشخصية = الفاعل ، والفكرة = الغاية ، والموسيقى والكـلام = الاداة ، والمنظر = المشهد . وقد اوجـد بن جونسون بعـد ارسطوطاليس ثالوثاً مكوناً من القصيدة والشعر والشاعر وهذه الثلاثة تقابل الاداة والفعل والفاعل عند بيرك . اما ثنائيـة لسنج في اللاوكون : اي « الاشخاص ــ والاعمال » فانها تقابل المشهد والفعل عند بيرك . وامـا ثالوث امرسون المكون من العلة والعمل والنتيجة أو ما يسميه بلغة الشعر جوبتر وبلوتو ونبتون ويسميه باسم الثالوث المسيحي او يسميه : العارف والفاعل والقائل ــ هذا الثالوث يقابل الغاية والفعل والمشهد او الفاعل عند بيرك ؛ ولدى ارنست فنولوزا في مقال عنوانه « الكتابة الصينية من حيث هي وسيلة لنقل الشعر » ــ لديه ثالوث مكون من الفاعل والفعل والغايـة وهو مقارب خماسي بيرك .

***

وهناك مظهر هـام عند بيرك لم يقدر حق قدره اعني العلاقة بين القصيدة والجمهور او مـا يسميه بيرك « البلاغي » او « الخطابي » ، وقـد خصصه الناس متعسفين برتشاردز وعدّوه ميدانه المطلق . غير ان بيرك عني به ايضاً عنايته بالعمل الرمزي بل زادت عنايته به على العمل

الرمزي في كتابيه « مقولة مضادة » و « الثبات والتغير » . وفي « فلسفة الشكل الادبي » يقترح بيرك علاقة بين الشاعر والقصيدة وبين القصيدة والجمهور – علاقة تمزج البلاغي بالعمل الرمزي في الجمهور فيقول :

ان مـــا يؤديه العمل الفني للفنان نفسه من امور ليست هي نفس الاشياء التي يؤديها ذلك العمل لنا لأن هناك فرقاً بين القصيدة مكتوبة والقصيدة مسموعة . وبعض هذه الامور مشترك بيننا وبين الفنان نفسه وبعضها غير مشترك .

ولكن هـــذا هو رأيي : اذا جربنا ان نكشف عما تؤديه القصيدة للشاعر استطعنا ان نكشف مجموعات من التعميمات التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل انسان ايضاً فاذا تذكرنا هذه الامور اصبحت لدينا دلالات تمكننا من تحليل نوع « الحدث » الذي تحتويه القصيدة وبتحليل هذا النوع المذكور نستطيع ان نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه .

اذن فان القصيدة تؤدي شيئاً للشاعر وقرائه وهذا الذي يبثه الشاعر في القراء هو « البلاغي » او « النقل » وانما يسمى بهذا الاسم تمييزاً له عن « التعبير » ويسميه بيرك « الصلاة » حين يتحدث عن ثالوثه : الحلم والصلاة والمخطط واحياناً يسميه « اختيار الاشارة » ليصور نزعة الشاعر وهو يحاول ان « يغري النزعات الاخرى ويجتذبها » فالقصيدة على هذا عمل رمزي من الشاعر ولكنها تتخذ لها مبنى ولذلك تمكننـــا نحن معشر القراء من ان نعيد وجودها وبذلك تكون القراءة نفسها تمثيلا للشعـــائر الرمزية .

وقد درس بيرك هذا الجانب التأثيري « البلاغي » في مقالين مسهبين ، ادرجهما في « فلسفة الشكل الادبي » احدهما عنوانه « انطونيو يدافع عن الرواية » وهو حديث ذاتي (مونولوج) طويل يوجهه انطونيو الى الجمهور

ليشرح لهم وسائل شيكسبير كما تتمثل في خطاب التأبين عند مقتل قيصر والثاني عنوانه « ترجمة المحاكمة » (من رواية الليلة الثانية عشرة) وهو تفسير آخر اقل شأناً من الاول يوجهه الدوق . وقد عد بيرك هاتين الدراستين تفسيراً للعلاقة القائمة بين القارىء والكاتب والاصح ان تعـدا دراستين للعلاقة بين القارىء والقصيدة . اما دراسته الاتم فهي « بلاغي معركـة هتلر » . وهي حقاً دراسة للعلاقة بين القارىء والكاتب لانها تتناول تعبير هتلر الرمزي في الكتـاب والعمل الرمزي عنـد الجمهور الذي يقرؤه والعلاقة البلاغية بين الاثنين . وهذه الدراسة توحد بين الخاص والعـام وبين الدراسة النفسية الموجهة لتعمق التعبير الرمزي عند المؤلف والسيكولوجيا السلوكيّة الموجهة لتعمق ما تستطيع بلاغة التعبير نقله الى الجمهور .

ويحاول بيرك في « مقولة مضادة » ان يطور فكرة البلاغة اولا بالتمييز بين المعالجة الشخصية والنغمية ثم بين الواقعي والخطابي ... ثم بالتمييـز بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، اما الشكل فانه « سيكولوجية الجمهور » اي « هو اثارة الشهوة الى الاستماع في فكر المستمع واشباع تلك الشهوة او هو اثارة الرغبات وارضاؤها » — وهذا يساوي ما يسميه « البلاغة » وليس ذلك كله الا الادب التأثيري .

ويتسع مبدأ « العمل الرمزي » عند بيرك وفكرة « البلاغة » حتى يشمل كلّ التوافه من كل نوع حتى ان بيرك ليستمد أمثلته من السينما ومن الاحاجي التي تقدمها الاذاعة ومن اخبار تنقلها احدى الجرائد عن الجمعية العامة للصناع وعن كل ما هب ودب . فهذه الامور كلها انواع من الشعر مليئة بالعناصر الرمزية والبلاغية وان كان شعراً رديئاً فانه شعر رديء ذو اهمية حيـة في حياتنا وحـين يغمس بيرك نفسه في هـذه « البؤرة » الرخيصة يتبدى لنا كأنما هو ملك يضحي بنفسه من اجل ان تنمو مزروعات القبيلة .

٥

لقــد عرضنا فيما تقدم رأي بيرك في المواقف والخطط والنزعــات والدوافع والعمل الرمزي والغايات ، فلنقل كلمــة في الامور حسبما تنطبق عليه لا على غيره .

١ ــ ولنبدأ الحديث عن آثاره خارج المجــال النقدي الحق ، وهــذه الآثار نوعان :

(ا) القصص : وقد نشر بيرك مجموعتين هما « الثيران البيض » وهي مجموعــة من القصص القصيرة ، عام ١٩٢٤ و « نحو حياة افضل » وهي سلسلة من الرسائل او الخطب عام ١٩٣٢ وكلا الكتابين دقيق معقد غامض رصين الاسلوب جزل . والاول يتدرج من قصص واقعيــة الى قصص محيرة برموزها وخطابتها وكأنهــا « مقولة مضادة » تعلي من شأن الاسلوب الخطابي حين كان هــذا الاسلوب مشنوءاً محتقراً . واما الثاني فهو عودة الى اساليب « ديوانية » في الكتابة ولا يهتم بالحبكة الا اهتماماً عارضاً ولكنه يهتم كثيراً بما يسميه بيرك « الاقطاب الستة » وهي « الندب والحبور والترجي والتحذير والتقرير والتعزير » . ولم يكسب هذان الكتابان رواجاً وقل من قرأهما او اعترف بهما ولكنهما أثرا في بعض الكتــاب واثنى عليهما وليم كارلوس وليمز وهاجمهما ايفور ونترز وقال انهما « ابلد من قصص ثاكري » والثاني منهما فيما يتراءى لي من خير القصص في عصرنا . وهما من حيث صلتهما بنقده يعكسان كثيراً من افكاره ويطبقان كثيراً من نظرياتــه ويعملان على « وضع » الدوافع الانسانيــة مواضعها من زاوية جديدة . وقد كتبهما مطبقاً فكرته البلاغية ولكنهما من بعد اعاناه كثيراً

في التعريف بالعمل الرمزي والتمثيل عليه .

(ب) المراجعات والترجمات والقصائد : تعلم بيرك كثيراً من المراجعة . وكان موضوع المراجعة في هـذا العام مثلا يصبح مرجعاً لمراجعة تالية في العام التالي وقد ابعد عن نطاق الادب التخيلي في مراجعته فوسع من آفاق انتاجه وكان يستخرج الافكار النقدية من مشكلات تنشأ من مراجعاته وكثيراً مـا ادرج تلك المراجعات في خلال اعماله النقدية . وقد كتب بيرك ايضاً نقداً في الموسيقى ونقداً في التصوير وفي كتابـه « مقولة مضادة » اشارات الى النواحي الموسيقية والتصويرية ، كما انه ترجم كثيراً من الالمانية من ذلك اقاصيص لتوماس مان وكتابات من اشبنجلر واشنتزلر واميل لدفغ وغيرهم .ونشر عـدداً من القصائد اكثرهـا طليق من الوزن خطابي الاسلوب ينص على السخرية والنقد الاجتماعي ولكنها لم تجمع في كتاب .

٢ ــ أراؤه الاجتماعية : توجد هـذه الآراء في شعره ، وعلى نحو اغمض في نقده وكلهـا معقدة غامضة . وابرز العناصر فيهـا مقته للتقنولوجيا والحضارة الآلية ومذهب « الكفاءة » و « المستوى العالي من المعيشة » وما أشبه ، ولذلك قاوم هذه الاتجاهات في كتبه منـذ البداية حتى النهاية . وقال : « ان المبـدأ الجمالي يحاول ان يحط من القيم الموجودة في الاتجاه العملي ويحاول بالذكاء او بالخيال ان يحدث اضطراباً في القانون القـائم في العمل التجاري والتنافس الصناعي وبطولة الحرب الاقتصادية ويعمد الى ان يزعزع اعمدة الصناعة » . هذا هو ما قاله في البيان الجمالي الذي نشره في « مقولة مضادة » ثم استمر يعتنق هـذا في ختام كتابه « الثبات والتغير » وعنف لديه هذا الايمان في « فلسفة الشكل

الادبي » فوصف البناء الاقتصادي بانه مهين يدفعنا الى عمل اموز مهينة . وجعله تشاؤمه يرى اننـا مقبلون على « فصل سياسي عابس مكفهر » وانه لا ينقذنا منه الا الدعوة الى التكامل الذاتي . ثم تخف مرارة هذه النظرة الاجتماعية في كتاب « نحو الدوافع » ويقل فيها التشاؤم ولكنـه لا يزال يعادي الاتجاه نحو الآلة والمستوى العالي من العيش[٢] ، والمصاعب الهائلة التي يقع الناس تحت وطأتها من اجل الحصول على فوائد تقنولوجية ولا يقول ثمة ان النظام الصناعي والدافع المالي « مهينان » بل يقول انهما « الهان قاسيان » ويستشف املاً ما حين يقول :

حـين يسيطر على سيـاسة المجتمع الكذابون والاغبيـاء والجشعون فان فلسفات التقشف المادي قد تبعث في نفوسنا بعض العزاء لانها تذكرنا ان تلك المواد عينهـا التي تتكون منهـا مدنيتنا او التي نبتت مدنيتنـا فيها لن تسمح للكذب والغبـاء والجشع ان تسيطر على النفوس حين يسيطر بعض الناس ان وجدوا الى ذلك سبيلا .

ويقترح بيرك في النهاية ان يأخذ الناس بشيء من « الزهد الرواقي » لأن الناس لن يقفوا عن تطوير التقنولوجيـا سواء اكان ذلك لخيرهم او لشرهم .

وفي هـذه النزعة نغمتان افترقتـا بعد زمن . الاولى رفض الآلة والتقنولوجيا والتصنيع في كل مجتمع ، ويقاوم بيرك هذه الامور بالتقليل من « شد الاحزمـة » والتقليل من الحركة والتكثير من العمل وتكييف الكفاءات مع حال البيئة . وهذا هو أشد آرائه رجعية ويشاركه فيه امثال

(٢) نشر بيرك مقالا سنة ١٩٤٧ بعنوان « الطريقة الاميركية » فوصف الحضارة الاميركية بانها مشتقة من ذلك المبدأ التعميمي « المستوى العالي من العيش » الذي انتج مبادىء فلسفية وجمالية تعبيراً عنه او رد فعل له .

ثورو واتباع جفرسون وهذا ما دعا هنري بمفورد باركس ان يقول « كم كان يتمنى لو عاش في الصين في ايام كونفوشيوس » وهــذه النغمة في اقصى الطرفين تمثل كرهاً للعلم نفسه ، وصدق المراجع الذي قال ان بيرك ، كالعجائز في مجتمع يكره التشريح ، ينزع الى ان يرى العلماء التجريبيين « ساديين يتلذذون بتعذيب الفيران » . اما في الطرف الثاني فانه قد يجد خيراً في التقنولوجيا بل يدافع عنها ضد عالم آثار اسمه كدر في مقالة له عنوانها « طابع حضارتنا » واجــداً ان القيم الحقة فيها ــ وان كانت سلبية ــ تخفف من فساد المحاصيل والاوبئــة والكوارث الطبيعية الاخرى وفي الوسط بين الطرفين يعيش هو ــ جاعلا من حياته مثلا ــ جامعاً بين البسيط والبطيء والحياة الزراعية والتقنولوجيا اللازمة له من عربة وقطار ونفق لتوصله الى المكتبة العامة في نيويورك .

اما النغمة الاخرى في نزعته الاجتماعية فليست هي اعتراضه على التصنيع في ذاته بل على مظاهر معينة في النظام الرأسمالي . فهو في « الثبات والتغير » يؤمن بالشيوعيــة ويقترح ماديــة ديالكتيكية معدلة تسمى « بيولوجيــا ديالكتيكية » وحياة « شاعرية » منهجية تتحقق من خلال المجتمع الشيوعي ومن وراء آفاقه وهو يقول . ان الشيوعية « هي الحركة الوحيدة المنظمة المنسجمة التي تعمد لاخضاع العبقرية التقنولوجية للغايات الانسانية » وهي تستقطب كل الكلمات التي تبدأ بحرف «C» مثــل : Co - operation Communication , Communion , Collectivism , Communicant. ويستكشف في « نزعات نحو التاريخ » ان الجماعية امر لا معدى عنه ولكنه يقترح الشيوعية الجماعيــة مضيفاً اليها بعض التحسينات « الهزلية » ثم تبدى في مقال « الحياة الطيبــة » ان مثله الاجتماعي الاعلى هو العــالم الكونفوشي . وظل يشير من بعد باستحسان الى المادية الديالكتيكية ولكنه ابتعد عنها كثيراً في كتبه الاخيرة ولم يعد يسمي مثله الاجتماعي الاعلى

ـ وهو زراعي لامركزي ـ باسم شيوعي .

٣ ـ افكاره في النقد وعلاقتها بآرائه في الحياة : مرتبطان ارتباطاً لا انفصام له . وهو يضعهما على صعيد واحد من التجريد حتى انهما يتلاحمان . ومفتاح آرائه في النقد قوله : « كل الاحياء نقاد » ويمثل على هذا بسمك السلمون فانه يصبح ناقداً بعد ان ينشرط فكه ويصبح قادراً على التميز بين الطعم والطعام . والناقد في رأيه ناقد للحياة مثلما هو عند ماثيو آرنولد ومهمته ان يقدم مؤثرات مضادة ما استطاع الى ذلك سبيلا وان يوجد التكامل بين النقد التقني والنقد الاجتماعي وان يختبر الاشياء دون تهيب والشاعر ساحر « منوّم » ومهمة النقد هي رفع العقيرة لايقاظ النائم ومهما يكن من امر الشعر فالنقد في خير احواله « هزلي » .

وهذه النظرة ليست تحقيراً للشعر . لأن بيرك يؤمن ان الشعر قريب الى القيم المركزية في وجودنا ايماناً لم يفارقه ابداً ، سواء اكان الشعر غنائياً او فلسفياً او منهجاً من مناهج العيش . وهو يرى الشعر عدة للعيش يريحنا ويحمينا ويزودنا بالسلاح . وهو في الوقت نفسه يؤكد الاحساس الشعري او ما يسميه بلاكمور « الخيال الرمزي » ويراه المظهر النقدي الذي لا مظهر وراءه ، ويقول :

> ينشأ الاعتراض حين يزوّر فلاسفة العلم وينكرون ان المقدرة العلمية تتطلب صنواً مناقضاً يسمى احياناً البصيرة او الخيال او البداهة او الالهام ... ومع ان المرء يستطيع ان يجزىء العمل الفني في عناصر عدة ويصل بالاختبار الى تفرقة عادلة حقة بين تلك العناصر فان الطريقة العلمية لتعجز عن ان تواجه هذه العناصر في حال « التركيب » لا في حال التجزئة .

وهناك عنصر هام في منهج بيرك هو العنصر الموجود في التهكم اي الفكاهة او ما يسميه « الهزلي » فهو يقول في تعريف الفكاهة : « انها

« الصبغة الانسانيـــة » التي تمكننا من قبول معضلاتنا . ويعرف التهكم بانه : « الصنعة » التي تنشأ عن احساس برابطة بيننا وبين العدو . اما « الهزلي » فانه النزعـــة « الخيرة » السمحة التي تشمل التناقض الناشىء من ازدواج القبول والرفض والاخذ والاعطاء . وهذه الامور في اساسها مظاهر لشيء واحد وهي معاً تمثل نزعة التشكك والمحافظة « والتخلي عن السير قبل الوصول الى نهاية الشوط » والمناقضة والخصم . فالحياة الخيرة لا تكون في نظر بيرك خيرة .بل هي هزليـــة تهكمية وربما كانت ايضاً مضحكة – حياة لا توصف بالجلال والعزة . ولقد قال بيرك في احدى مقالاته الاولى :

« العزة النفسية ؟ اجل يبدو ان هناك توقاناً في النفوس للعزة النفسية بل هناك اثارة من مظهر هستيري شاذ في هذه الحاجة الى العزة . ان العزة من صفات المغلوب فالمرء يغادر الغرفة حفاظاً على عزته لانه كان مقهوراً اما المنتصر فانه يستطيع ان يمرح ويهارش الآخرين . فالعزة اذن محاولة ذاتية لتصحيح الوضع اما من الناحية الموضوعية فانها لا تنطوي على شيء من الدمائة ، وهي ظاهرة غير بيولوجية فان العزيز لا يستطيع ان يهرب اذا قابله الاسد غير ان المرء يواجه الحقائق – مواجهة موضوعية – دون عزة ويضحي المرء بسلطته حين يسأل ما هي الخطة التي يريد ان يوقعه فيها هذا الشيء الخارجي . العزة بطليموسية وفقدانها كوبرنيكي . لقد قال احدهم : ان تطور الانسان في اوروبة قد افقده عزته النفسية بمقدار ما منحه من السيطرة على الطبيعة » .

٤ – اسلوبه الكتابي في النقد : لقد كان الجمهور الذي يقرأ بيرك قليلا دائماً وان كان يزداد مع الزمن وقد راج كتابه « نحو الدوافع » رواجاً دل على نجاح واعتراف عام ، يناله بعض الفنانين – ومارتا غراهام مثل آخر – الذين يستعصي فهم التكامل في آثارهم – ينالونه في اواخر حياتهم

بعد ان ينزاح من امامهم جيل رائج الكتب ، قصير عمر الشهرة . اما السبب في عدم اقبـال القراء عليه او عجزهم عن قراءته فانه يرجع الى تهمة « الغموض » او « الرطانة » التي يستعملها . ولقد قال في « مقولة مضادة » دون ان يهدف الى الدفاع عن نفسه : « هناك اشكال من البراعة كالتعقيد والحذاقة والعمق والصرامة في الاسلوب تحدد من رواج الكتاب حتى يصبح كأنما هو كتاب في الرياضيات العالية » . والحق ان كتابـة بيرك في ذاتهـا واضحة مستقيمة غير ملتوية اما الغموض فمرجعـه الى المبادىء والمصطلحات حتى ان كرو رانسوم اقسى ناقديه لم ينكر عليـه ابداً جمال الاسلوب الادبي . اما اتهامه بالرطانة فانه اتهام صائب لانـه منجذب احياناً الى الاسلوب الفلسفي الالماني ويدافع عن « تسمياته المحيرة » ويعدهـا « نوعاً من الشعر » وهو يقترب من رطانـة تلك الفلسفة في مصطلحات استعملها مثل المبدأ الملثوسي الجديد ــ المنظورات من خلال التباين ، وهكذا .

ولبيرك ايضاً انتحاءات اسلوبية مزعجة لقرائه منها استعماله الكلمـات حسب المعاني التي يريدها ، ووضعها بين معقفين « » وتذييل متنه بالشرح والتعليق . وقد تكاثرت هذه التعليقات في كتبه على شكل قوس فكانت قليـلة في « مقولة مضادة » وكثرت في « الثبـات والتغير » وازدادت في « النزعات » وعادت تقل في « فلسفة الشكل الأدبي » وانعدمت في « نحو الدوافع » . وقد بلغت التعليقات بقدر المتن في « النزعات » وتوازت معه توازي الخاص والعام ، والعارض والعمد ، والايحائي والساطع . وقـد نثر في الحواشي إيحاءات باشياء لم يسعفه الزمن على مزاولتها مما قد يحتاج « فيلقاً » من النقاد يعملون فيه طوال حياتهم . كذلك فان ادراج مـادة في الحاشية مغايرة للمادة التي في المتن تصيب القارىء بالشيزوفرانيا ، ولعل هذا الازدواج نفسه يوحي بانفصام في عقل بيرك نفسه لكنه استطاع أن

يتغلب عليه مع الزمن . واخيراً يبدو ان اسلوب بيرك مبني على التكرار الكثير كأن يقرر الشيء نفسه ثلاث مرات مستعملا وجهاً من المجاز في كل مرة ، بدلا من أن يقرر الشيء مرة واحدة وينتهي منه . وهو يمزج بين المجازات بخبث ومكر .

ومن المظاهر البارزة في اسلوب بيرك اعتماده الكثير على النادرة والتورية والتلاعب اللفظي غير ان نوادره الموفقة رائعة لانها تحتوي فكاهة ساخرة لاذعة . وللتورية مكانة اهم في كتاباته ، فهو يضع فيها لبّ ما يريد ان يقوله وتوريات بيرك مثل توريات شيكسبير مجازات خاطفة او تعقيدات امبسونية او منظورات من خلال التباين يقويها بشغفه في الاشتقاق ومعرفته بدلالات اللغة في المقامات المختلفة بما في ذلك دلالتها في المقام السيكولوجي .

ومظهر آخر في اسلوب بيرك زاد اهتمامه به في الكتب الاخيرة ، وذلك هو عدم تورعه عن استعمال الالفاظ المكشوفة والفحش . فهو يرى ضرورة المهادنة بين « التراب » و « السماد » ويسمي انتاج فرويد « تفسيراً للبراز » ويسم الرواقية « استعلاء فوق الغائط » ويقول في رواية اليوت « حادثة قتل في الكاتدرائية » انها « معبد فوق مرحاض » وفي كتاب « نحو الدوافع » يفسر ما يسميه « الثالوث الشيطاني » اي العلاقة بين المنوي والبولي والبرازي[٣] .

٥ ـ ما هي حصيلة انتاج بيرك ؟ يبدو انه انتاج مشعث مترامي الاطراف لا يدور حول مركز ولكنه خصب شديد الايحاء واري الزناد والدليل على هذا انك تستطيع ان تحول كلام بيرك الى أمثال سائرة مثل قوله : اميركة بلد يتمتع فيه الموت بسمعة سيئة ـ انك لن تقارف

---

(٣) لقد استطيع اناجد هنا تفسيراً آخر لاهتمام بيرك بالمواد السينمائية والاذاعية وما ينشر في الصحف ـ استطيع ان أقول انها مظهر آخر من مظاهر هذا الشغف بالنواحي المفحشة المكشوفة .

خاتمة

هل يمكن ايجاد مذهب نقدي متكامل

١ ـ الناقد المثالي

لو كان في مقدورنا ، وهذا مجرد افتراض ، أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته الا تركيباً لكل الطرق والاساليب العملية التي استغلها رفاقه الاحياء ، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة ، وركّب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه ، فوازن التقصير في جانب بالمغالاة في آخر ، وحدّ من الاغراق بمثله حتى يتم له التعادل ، واستبقى العناصر الملائمة لتحقيق غاياته . وإذن لاخذ من ادموند ولسن مهمة التفسير أو التوضيح لمحتوى الاثر الفني ، واضاف الى ذلك الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التي قد يجدها في بعض النقد التفسيري عند عزرا بوند ؛ واستعار من إيفور ونترز الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن وشجاعة ونترز ازاء الآراء التقليدية في احكامه لا تلك الاحكام نفسها ؛ واستغل اهتمام اليوت بأن يخلق للأدب موروثاً ، ونحا في طبيعة الموروث نحو بارنغتون ـ مثلا ـ وافاد من موقف اليوت الذي يجمع بين الشعر والنقد في يده . اما من فان ويك بروكس فان ناقدنا المثالي قد يستمد

الطريقة القائمة على كتابة السيرة والاهتمام بالجو الثقافي العــام من حول الاديب ، وسيكون من نصيب كونستانس رورك ان تسهم بالنص على الفولكلور المتصل بالاثر الفني وبتأكيدها ان هذا النوع من الموروث متعلق بالشكل لا بالمحتوى وانه تجريدي لا واقعي . وسيدخل في هذا «المركب» طريقــة مود بودكين في التحليــل النفسي موشحة بنظريات واساليب جشطالتية وفرويدية وغير ذلك من فروع المعرفة النفسية ؛ وسينضاف اليه ايضاً طريقة كودول الماركسية ملطفة بآراء بليخانوف في النسبية التاريخية وسيحشد فيه اهتمام أليك وست بالنصوص المعينة مشفوعاً بكثير من الكشوف المستمدة من سائر العلوم الاجتماعية .

وسيختار ناقدنا المثــالي التخصص الواعي الذي تميزت بــه كارولاين سبيرجن ، ذاهياً الى اعماق ذلك ذهاب جون لفنغستون لويس ، مكبراً النتائج بحماسة مندفعة تشبــه حماسة ج . ولسون نايت ، متوفراً على ايجاد عناقيد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام كما يفعل آرمسترونغ . وسيستمد من بلاكمور اسلوبه الجاد في البحث واهتمامه باللغة والالفاظ وتأكيده اهمية الفن والخيال الرمزي ؛ وسيعينه وليم امبسون في الكشف عن انواع الغموض ويمده بطريقته الفذة الدقيقة في قراءة النصوص وباهتمامه العام بقيمة الاشكال الادبية . وسيستعير ناقدنا المثالي من رتشاردز الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير والمذهب التجريبي؛ وسيستمد من كنث بيرك العناية بالعمل الرمزي والشكل الدرامي وطريقة الاستبطان والكشف . وثمة نقاد آخرون قد يضيفون بعض العناصر الى هذا «المركب» فتضيف اليــه جين هاريسون الانثروبولوجيا الشعائرية ، وتمده مارغريت شلوش باللغويات ، ويتحفه هربرت ريــد بالتنبه الحادب على كل اتجاه فكري جديد وعلى كل فنــان ناشيء ، وتمده عصبة Scrutiny باهتمامها الموزون بكلية الاثر الفني ، ويعطيه ماثيسون شيئاً من تردده بين الناحيــة

الاجتماعية والجمالية ، ويمنحه فرنسيس فرغسون طريقته في النظر الى الدراما الشعائرية ، ويمده تروي باستغلاله للاسطورة الشعائرية . امـا جون كرو رانسوم والان تيت وكلينث بروكس وروبرت بن ورن فانهم يزودونه بالتركيز على البناء الشعري ؛ وسيمده آخرون باشياء أخر . وبالجملة سيكون هذا الناقد المثالي ارسطوطاليسياً محدثاً يستقرىء من الآثار الشعرية احكاماً ، وسيكون كولردجياً محدثاً يستنتج ما يريد من الافكار الفلسفية .

فاذا اخذ ناقدنا المثالي كل ذلك ، طرح في الوقت نفسه كل تافـه محدود غير ملائم من اعمال اولئك النقاد واستصفى النواحي الموضوعية لديهم بعد ان ينزع عنها ما يحيطها من مظاهر ضعفهم ومماحكاتهم وفرديتهم . واذن فلا شأن له بسطحية ولسن واستغلاله لافكار سبقه اليها غيره وقلة صبره على الشكل الشعري ؛ ولا حاجة بـه الى خلقية ونترز المتسلطة أو تعسفه في الحكم دون عـلة واضحة او سوء طبعه او كثرة اخطائـه . وهو في غنى عما يحيط اتباعيـة اليوت من تحيز مذهبي وسياسي ، واذا استمد طبيعة التكامل بين النقـد والشعر عند اليوت فلا ريب في انـه سيحرص على استقلال النقد وتكامله وسيرفض افتراضات بروكس «المسبقة» واحتقاره للادب الخالق ولن يستعمل طريقته كما يستعملها صاحبها بمطها او تقصيرها حسب مقتضيات الحال ولن يتخذ من دراسة الشخص عذراً للهرب من دراسة آثاره او ليجعلها ملحـةً شهية وحسب . فاذا انتحل طريقة الانسة رورك تجافى عن سطحيتها وتزود بعـلم اوسع من علمها ، واذا مارس طريقة الآنسة بودكين تجنب نزعتها الدينيـة الصوفية واطرح ما تجنبته هي من مذهب يونج في شئون التميز العرقي والدموي كما نفى عن نفسه تحـيز كودول ضد التحليل النفسي وضـد الشعر نفسه ونفى عنه التعلق بالطبقية والحتمية وايثار التعميمات على دراسة نصوص بأعيانها؛ واستعمل مبـادىء فرويد وماركس بحدّة ومضاء كحدتهما ومضائهـا لا

بكلال وفتور ككلال اتباعهما وفتورهم . وسيكون ناقدنا المثالي على وعي حاد بنقائص التخصص وأين يقف التخصص من النقد وأين يباث فيه ، فيحايد احجـام الآنسة سبيرجن عن تتبع النتائج واستقصائهـا ويتجنب صوفيتها الذاتية . غير انه لن يجـد كثيراً مما يرفضه في مذهب بلاكمور وامبسون وريتشاردز وبيرك ولكنه قد يتقدم دون اي أثر عالق بـه من فجاجة الاول ودون الاغراق المفتني لدى الثاني ودون ذلك المسرب المقفل الذي يسميه الثالث « الانجليزية الاساسية » ودون الوقوف السابق لاوانه في وجه التقدم عند الرابع . اما حين يستمد من النقاد الآخرين فسوف يسير على الخطة نفسها من رفض وطرح ولكنه سيطرح اكثر مما يأخذ في كثير من الاحوال ، بل ان كلا من ارسطوطاليس وكولردج لن يفيـا بحاجاته تمام الوفاء .

وهذا التكامل المثالي الذي نريد ان ننشىء منه طريقة نقدية ساميـة لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخلطها معاً كيفما اتفق ولكنه عمل يشبه البنـاء على ان يتم حسب خطة منظمة ذات اساس أو هيكل مرسوم . فما هو ذلك الاساس أو ما هو ذلك الهيكـل ؟ اشد المبادىء حماسة لانجاز هذه المهمة هي الماركسية التي يلح المدافعون عنها على القول بأن المادية الديالكتيكية اطار متكامل يستطيع ان يختص ويستغـل احدث ضروب التقدم في كل ميادين المعرفة وهي في الحقيقة لا بد ان تفعل ذلك لتستمر في تأدية مهمتها . وهذا بلا ريب كان يصـدق على ماركس وانجلز اللذين كانا يستمدان بحماسة من رصيد غزير من المعرفة في كل عـلم ، وكانا ينتحلان تطورات جديدة بمرونة بالغـة ، حتى قال انجلز : « لدى كل كشف بارز هام في ميدان العـلم الطبيعي كان على المادية دائماً ان تغير من شكلها » ، وهذا الى حد ايضاً يصدق على كودول الذي يؤكد في مقدمة كتابه « الوهم والحقيقة » : « ان الطبيعيـات

والانثروبولوجيا والتاريخ والبيولوجيا والفلسفة وعلم النفس كلها نتاج الهيئة الاجتماعية ، ومن ثم فان علم الاجتماع الرصين يمكّن ناقدَ الفنون من ان يستعمل معايير مستمدة من كل هذه الحقول والميادين ، دون ان يتردى في حومة التخير والانتقاء ، أو يخلط بين الفن وعلم النفس والسياسيات».
غير ان الماركسيين المتأخرين باستثناء قلة منهم مثل كودول يفتقرون الى المرونة والدقة اللتين كان يتمتع بهما كل من ماركس وانجلز كما يفتقرون الى مثل علمهما وألمعيتهما ، حتى ان الماركسية لا تصلح من الناحية العمليـة لتكون نظاماً تكاملياً يحتضن كل مظاهر التقدم . ولعلَّ اكثر المفكرين الماركسيين المعاصرين سيقذفون معظم طريقتنا النقدية المثالية هذه من اقرب نافذة لانها في نظرهم سقط تافه « منحط » من المتاع .

وهناك طرق فردية اخرى يمكنها ان تحتضن بعض الاساليب والمذاهب الاخرى ولكنها ان كانت علومـاً أو شبيهـة بالعلوم كالسيكولوجيا والانثروبولوجيا أو كانت ميادين متميزة محددة كميدان التخصص او دراسة السير — ان كانت هذه او تلك فانها اذا احتضنت غيرهـا من المذاهب وتجاوزت محيطها الخاص بها فقدت طابعها المميز لها . ومن الواضح إذن ان الاساس للتكامل النقدي المثالي لا بد من ان يكون فكرة ادبيـة او فلسفية (حتى الماركسية حين تتقدم لتقوم بتحقيق هذا التكامل لا تتقـدم من حيث هي نزعة اجتماعية بل من حيث هي نظرة فلسفية) . وقـد نلحظ بعض الاسس التي تصلح لذلك التكامـل التركيبي دون ان نطمح بأبصارنا الى حل هذه المشكلة ، فأحد تلك الاسس قد يكون هو « مبدأ العضوانية » أي ان الذات الانسانية وحدة عضوية ، وهو مبدأ رتشاردز في « استمرار التجربة » وتحت جناح هذه الفكرة يمكن ان ينضوي جميع هذه الاساليب النقدية وتتوحد لانها جميعاً تعالج جوانب متصلة من السلوك الانساني ، اي تعالج : الانسان شاعراً والانسان قارئاً والانسان في اسرته

والانسان في المجتمع والانسان وهو ينقــل مشاعره لانسان آخر وهكذا . وقــد نجعل احد تلك الاسس « الفعالية الاجتماعيــة » التي تنظم مختلف الاساليب النقدية من حيث هي مظاهر متصل بعضها ببعض في جماعات مختلفة ، او قد نتخذ « درامية » بيرك اساساً فنستغل دعائمهـــا الحس ، ونطبقها على الاساليب المتنوعة مستغلين دعامة دون اخرى حسب المقام ، كأنما بينهـــا صراع او تعاون كصراع الشخصيات وتعاونهـــا في داخل الرواية . او قد نوسع فكرة « الغموض » عند امبسون او نستغل فكرة « الجهد الجاهد » عند بلاكمور ونعادل بينها وبين « استغل كل ما يمكن استغلاله » وهي فكرة بيرك .

وناقدنا المثالي هذا لن يكتفي بان يستغل كل الطرق المثمرة في النقــد الحديث وبقيمهـــا على اساس منظّم ولكنـــه سيحتقب كل المقدرة وكل ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق ، فتكون لديه كفاءة ذاتيــة فــذة وعلم واسع كاف في كل هـــذه الميادين ، وقدرة على انتحـــال الوضع الملائم كلمـــا تغير الموقف ، وليس على ناقدنا المثـــالي ان يؤدي اكثر مما يؤديـــه الناقد العملي فحسب بل عليه ان يعرف اكثر منه وان يتجاوزه مدى وبعداً وكياناً (وان يكتب خيراً منه بطبيعـــة الحـال) . ولقد كان تصنيف النقاد في هـــذا الكتاب قائمـــاً على اساس من الطرق النقدية نفسها ، فاذا ميزناهم من حيث المجال التخصصي قلنا : بلاكمور هو المتخصص في الكلمات وسبيرجن في الصور وامبسون في الاشكال وبيرك في كلية الاثر الفني وهكذا ، اما لو ميزناهم من زاوية المعرفة فاننا نقول : اليوت هو الذي يعرف الادب اذا كان له حظ من القدم ، وكودول هو الذي يعرف العلم الحديث ، وبروكس هو الذي يعرف الادباء الصغار في عصره ، والانسة بودكين هي التي تعرف الآداب القديمـــة وهكذا ؛ فلو شئنا ان نصنفهم حسب خلائقهم قلنا : امبسون قارىء حاذق ، وبيرك

صاحب ومضات الذكاء ، ورتشاردز معـلم صبور ، وبلاكمور والانسة سبيرجن عاملان مجتهدان (كل في ميدانه) .

اما المشكلة الاخيرة التي لا بد لناقدنا المثالي من ان يواجهها — وهي اشد المشكلات هيمنة — فانها تتلخص في ان كل طريقة من الطرق التي طورها النقاد المحدثون لا تزال في مرحلة اولية من الكشف ولا بد لمنشئي هذه الطرق من ان يتبينوا ذات يوم انهم لم يفعلوا شيئاً اكثر من خدش السطح الخارجي وان اعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك . غير ان كل طريقة يمكن امتدادها الى ما لا نهاية ؛ وليس لناقدنا المثالي الهجام ان يستعمل تلك الطرق فحسب بل عليه ان ينمي كل واحدة منها تنمية بالغة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوي بينها وبين نتائجها ؛ وعليه ان يقوم بذلك كله وحده ايضاً . وكل ناقد حديث من نقادنا يحتاج تلامذة ومدرسة تستمر في تطبيق طريقته وتوسيعها ولكن ان كان الطلبة لامعين خلاقين فالمشكلة انهم حتماً يشتقون لنفسهم طرقاً جـديدة ، مثلما فعل امبسون تلميـذ رتشاردز ، ويتطلبون تلامـذة لانفسهم (فان لم يكونوا لامعين خلاقين فالمشكلة واضحة) . ونجد ان بلاكمور وفرغسون وسلوخور وكولي يطبقون جميعاً طريقة بيرك على مشكلات ونصوص ادبية اخرى وسيعدون تلامذة اكفاء بمقدار ما يبدونه من اصالة وخلق في ميدان النقد لا بمقدار اتباعهم لاستاذهم واذن فان الناس لا يستعملون نفس الطريقة بكل ما لها من اهداف وبكل مـا فيها من طاقات الا في العالم الذي يعيش فيه ناقدنا المثالي . اما في العالم الواقعي للنقد فذلك شيء لا نطيقه ولا نريده .

دعنا نجمل ما بسطناه : سيمدّ ناقدنا المثالي طريقته المتكاملة كلها على مدى ما تبلغه الطرق النقدية الحديثة كلّ على حدتها ، فيؤدي في الاثر الادبي كلّ ما يمكن تأديته : فاذا نحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب

عدة مجلدات ، وإذا تناول اثراً طويلا كالقصيدة المطولة أو المسرحية أو القصه أنفق عمراً في درسها ولكن ناقدنا المثالي غير محدود العمر فدعنـــا نستغل صبره لنقيد بعض الاشياء التي يتناولها في القصيدة : سيحدثنا عمّ هي القصيدة اي يترجم لنا محتواها قدر الامكان (واذا قدرنا الايجاز في العمل الفني عرفنا ان ترجمته الى لغة النثر اكبر بكثير من العمل نفسه) وسيردها الى مصادرها ومشابهاتها في آداب قديمـــة ويوجد لها مكاناً في الموروث الادبي ويقارن باسهاب بينها وبين آثار معاصرة و سابقة داخلة في الموروث أو خارجة عنه ، ويحللها تحليلا وافياً بنسبة مـا يتوفر لديه من اخبار عن صاحبها . فيصل بينهـــا وبين ما يعرف من فكره وحيـــاته وشخصيته واسرته وما يهواه وما له من علاقات زوجية ، وما يهتم به ، وطفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسماني وعاداته . وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبي وما في نسيج القصيدة من تعابير شعبية وخصائص شعبية ، ويكشف عن استقطابها العميق في نماذج من الشعائر البدائية المتأبدة ويفسرها نفسياً من حيث هي تعبير عن اعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقـــدة والكبت والتسامـــي والتعويض ، وسيرى فيهـــا تعبيراً عن « نموذج اعلى » يمثل التجربة الجماعية وتعبيراً عن ظواهر سلوكية او عصبية او غددية ، وتعبيراً عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقي في سلك الجماعة ، وسيصل بينها وبين انواع من التعبير لدى البدائيين والعصابيين والاطفال والحيوانات وسيكتشف نظامها من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعي الخواطر لا شعورياً ومن خلال مبناها الذي يمثل شعيرة نفسية ومن خلال الكليات الجشطالتية المتصلة بكليتها ومن علاقاتها بكليات اخرى .

وسيفسر القصيدة من حيث انها مظهر اجتماعي ، تنعكس فيه طبقـــة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر الى العلاقات الانتاجية في

عصره وبيئته وجو الافكار التي تعيش ثمة ، وجو الافكار التي تتجاوز العلاقات الانتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر وسيتحدث عن النزعات الاجتماعية والسيـاسية التي تدعو القصيدة لها أو تقررهـا أو تشتمل عليها وسيسلط عليهـا كل معدات التخصص الكبيرة أو يستغل كل مـا ادي في هذا المجال ، ويتابع النتائج بشجاعة غير المتخصص وخياله وسيستكشف على اوسع مدى ممكن ألفاظها والغموض في المعاني والعلاقات بين الالفاظ الهامة وصورها ورموزها وكل ايحاءاتها الملائمة وشكلها او اشكالها ومهمة تلك الاشكال وآثارها ، وما فيها من ضروب الجرس والبناء الايقاعي وغير ذلك من التأثيرات الموسيقية وطبيعة الحركة والتناسق فيهـا وكل العلاقات الداخليـة لكل ما تقدم من مظاهر ، وسيدرس كـل الامور الواقعة خارج القصيدة مما تشير اليه القصيدة ويفسرهـا على ضوء تلك تلك الامور ، وسيكتشف النزعة الموجهة ــ مفتاح القصيدة ــ الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى ويلحظ مشتملات ذلك ويتحدث عن القصيدة مجرياً المقارنة بينها وبين تعبيرات ادبية معاصرة وسابقة من من نفس نمطها الا انها وجدت على نحو آخر . وسيبحث ناقدنا المثـالي المشكلة التي تدور حول ماهية الشيء الذي تحاول القصيدة نقله ، كيف تنقله ولمن تنقله ، مستغلا كل مصدر من الخبر ليجد ما هو ذلك الشيء الذي عمدت القصيدة الى نقله ويختبر كل وسيلة فنية في الصنعة حتى لو أدى به ذلك إلى اختبارات المعمل ليرى حقاً ما هو الشيء الذي تنقله في في واقع الامر الى نفوس افراد مختلفين والى جماعات في ازمنة مختلفـة ، وسيستكشف مشكلة العمل الرمزي في القصيدة ، ماذا أدت رمزياً للشاعر وماذا تؤدي رمزياً للقارىء وما العلاقة بين هذين العملين ، وكيف تقوم بمهمتها داخل المبنى الرمزي الكبير الذي يمثل تطور كتابـة الشاعر ، او داخل مبنى رمزي أكبر يمثل عصراً أدبياً كاملا . وقد يتحدث عن عديد

من مشكلات اخرى تشملها القصيدة ، عديدة حتى انها لتعز على الحصر وتشمل مسائل فلسفية واخلاقية كالمعتقدات والافكار التي تعكسها القصيدة والقيم التي تؤكدها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارىء وعلاقاتهـــا بالقرائن الحضارية كما تشمل اموراً صغيرة مثل عنوان القصيدة او بعض ملامح الكتابة والتهجئة والترقيم . وسيضع القصيدة في مكانهـــا من آثار صاحبها من كل زاوية (ولذلك عليه ان يعرف كل ما أنشأه صاحبها) ، ويواجه مشكلة الظروف التي ولدت فيهـــا القصيدة ويتحدث عن الملامح المتفردة في اسلوبها وما تعكسه من فكر وشخصية عكساً متفرداً . وفي النهاية يعمد ناقدنا المثالي فيقدر القصيدة من الناحية الذاتية على اساس من كل ما وصفناه ، ويقوم اجزاءها من ناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ، ودرجة استكمالها لعناصرها ، ويضع قيمتهـــا ازاء قيم مثيلاتها مما نظمه صاحبها نفسه او نظمه غيره ، ويقدر ميزتها في الحال وفي الاستقبال ومقدار سيرورتها ويحدد جانب التقريظ وجانب الذم واذا شاء فان له ان يقـــدم نصيحة حول القصيدة للقارىء او للشاعر . واذا شاء ايضاً فله ان يتحدث عن معلوماته التي جمعها وآرائه التي كونها من حيث علاقتها بالمعلومات والآراء لدى غيره من النقاد مثاليين كانوا او غير ذلك . وبعد ذلك يحق له ان يمسح العرق عن جبينه ويتنفس الصعداء ويتقدم لمعالجة قصيدة اخرى

٢ ـ الناقد الواقعي

إن صورة ناقدنا المثالي هذه شقشقة لسانية فحسب ولكنهـــا شقشقة مفيدة فيها سموّ المثل الافلاطونية واستحالتها معاً ، فلنحطم هذه الصورة ولنعد الى عالم الحقائق ومجال الامكانات العملية التي هي في طوق الفرد

من بني الانسان ؛ ونحن انما نريد طريقة متكاملة فلنقل ان قسطاً صالحاً كبيراً من التكامل ممكن وانه في طوق انسان واحد ان يستعمل عدداً من الطرق والمذاهب . خذ مثلا كنث بيرْك ، نجد ان هذا الناقد قد أدى بين الحين والحين كل « الادوار » التي يشملها النقد الحديث كما ادى الى جانبها عدداً من الاشياء الاخرى المتصلة بها ، وقد كان نصيب رتشاردز وامبسون وبلاكمور أقل من ذلك لانهم لم يكثروا من التركيب بين الطرق النقدية ، وجنحوا وبخاصة بلاكمور الى اداء شيء واحد في وقت واحد حسبما يتطلبه الاثر الذي ينقدونه ، وهؤلاء هم خيرة نقادنا ، وقد كان التكامل في اعمالهم موفقاً ناجحاً ولكنهم حادوا عن التكامل الكلي النظري الذي يحتاج جهوداً لا حد لها ، وكانت قاعدتهم في ذلك : ١) ألا يتابعوا باستقصاء كل وسيلة من وسائلهم الى آخرها وانما يتابعونها الى حد ما يقفون عنده اذ يجدونها توحي بامكانات جديدة وراء ذلك ، ٢) وان يلحوا على تلك الوسائل التي تبدو مثمرة في معالجة أثر معين دون غيرها ، ويهملوا او يقللوا من شأن الوسائل الاخرى ــ مؤقتاً ــ لانها أقل ثمرة ولكنهم قد يستغلون ما أهملوه أو قللوا من شأنه في مناسبة اخرى . غير ان خيرة نقادنا هؤلاء لم يستطيعوا حتى في ضمن هذه الحدود ان يجدوا ندحة في الزمان والمكان تمكنهم من ان يتعمقوا حسبما يرغبون لان باعهم في العلم والمعرفة مهما اتسع لا يفي بما يريدون ، وسيغدو من العسير في المستقبل ان يتقن الناقد كل فرع من فروع المعرفة يفيد في ميدان النقد الادبي بل انه سيغدو حتماً امراً مستحيلا ، وستنمو العلوم الاجتماعية نمواً كبيراً في عاجل الايام او آجلها حتى ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه ، ولا ريب في ان الناقد البيكوني الذي يحيط بكل انواع المعارف هو الاثير المفضل

لدينا ، غير انّ الناقد البيكوني لا يستطيع ان يعيش في عصر يدق فيـه التخصص على مر الايام .

إذن فلنقل ان الناقد المتخصص هو الذي يستطيع ان يستغل طريقـة واحدة مطوّرة موسعة . ولكن نقادنا المعاصرين لا يشأون شأو النقـاد البيكونيين ، ونحن نحس ان ضيق التخصص لديهم يجعلهم مشوهين للادب لا سداد في ايديهم . وهم أحد اثنين في الغالب : محدود "الآفاق يستطيع ان يؤدي شيئاً واحداً اداء جيداً ويعجز عما عداه مثل ادموند ولسن في التفسير وفان ويك بروكس في كتابة التراجم ؛ او متخصص في ميـدان خارج عن ميـدان الادب مثل تخصص مود بودكين في التحليل النفسي وكودول في الماركسية والآنسة رورك في امور الفولكلور . ومثل هؤلاء النقاد الذين يحسنون طريقة واحدة مطوّرة مفيدون اشد الافادة في حالين ، اما حين يتخصصون في الادب الذي تلائمه طريقتهم ومعارفهم كتخصص مدرسة كمبردج في دراسة الادب الاغريقي ، لان الصلة بين هذا الادب وبين التفسيرات الشعائرية وثيقـة قوية ؛ واما حين يتخصصون في تلك الجوانب من الآداب التي ان سلطوا عليها مبادئهم وافكارهم وضحتهـا وجلتها كما يفعل النقاد النفسيون والماركسيون (او كما يجب ان يفعلوا) .

غير ان هذين النوعين من التخصص النقدي في حاجة الى شيء آخر ليجعلهما مثمرين ، وهذا الشيء هو العمل التعاوني في النقد او سمّه النقد الجماعي ، وهذا هو الامل الذي داعب اليوت في عهد مبكر ، فعبر عنه في مقال « تجربة في النقد » بمجلة Bookman ، تشرين الثـاني ١٩٢٩ إذ قال انه « تعاون النقاد ذوي الدربة المختلفة ثم قيام اناس لا هم مختصون ولا هواة باستخلاص ما يسهمون به وتكديسه وتصنيفه » . وقد نسمّي هذا النقد الجماعي باسم « مأدبة » Symposium وهي لفظة لا تزال تحمل في تركيبها حروف « أ د ب » مهما تبتعد ايحاءاتها . ولدينا امثلة من هـذه

« الموائد » النقدية في كتب نشرت بعضها قام به . متخصصون وبعضها يتناول موضوعات خاصة ومنها ما يدور حول بلد او فترة من الفترات ومنها ما يتعلق بشخص واحد في عيد ذكراه ، ومنهـا عدد من اعداد احدى المجـلات يخصص لدراسة اديب واحـد او يخصص لدراسة أثر واحد لاحد الادباء ، وهناك « المآدب » الغنية الحافـلة و « المآدب » الفقيرة الخادعة .

واكبر خطأ يعتور هذه الانواع جميعاً وبخاصة الاخيرة منها انهـا لا تحفل بالتخصص الكافي ذلك لان اختيار النـاقدين المسهمين في مثل هذه المجموعات انما يكون عرضاً واتفاقاً فيجيء التداخل في مقالاتهم ولا تتمثل فيها جميع المذاهب ووجهات النظر وفي بعض الحالات تجدهم يحاولون ان يحشدوا في المجموعة كلّ ما يمكن حشده فلا يلتقي النقاد حول الموضوع نفسه ابداً فتفقد المجموعة قيمتها الحقيقية ، إذ ليست قيمتها في اختلاف المادة وانما في اختلاف اساليب التناول للمادة نفسها . فالمجموعة الناجحة نجاحاً تاماً هي التي تتضافر فيها اقلام المتخصصين ، على نحو مخطط منظم ، ثم بأن ينشئوا خطوط تخصصهم على اساس من الطريقة لا الموضوع . وفي الوقت نفسه تشجع مثل هذه المجموعـة المسهمين فيها على اقتسام العمل وتوزيعه لأن كل واحد يلتزم الاتجاه النقدي الذي يسير فيه فيؤدي شيئاً واحداً دون مـا عداه . حقاً انها قد تجعل النقاد المحـدثين اشد تحيزاً ومحدودية وتخصصاً واقل اكتمالا ولكنهم يكسبون في جانب العمق ويعوض احدهم ما لدى الآخر من نقص فيتوفر لدى المهمة النقدية فضائل المجال الوسيع والاكتمال وهي فضائل لا يقوم بهـا واحد من النقاد الا تلبست به السطحية .

هل يمكن ان يتحقق هذا عملياً ؟ نعم في ناحيتين . اولا : المجلة فانها قد تخصص بعض اعدادها لدراسة شخص واحد او موضوع واحد ، ولو

سلمنا بأن التنظيم والتخطيط شيئان مثاليان فان نقص المجلات انها لا تستطيع ان تسيطر على هــذا الامر سيطرة تامة لان اصحابهــا لا يستطيعون ان يضمنوا اكتتاب كلّ ناقد ، فهم يرضون بما يحصلون عليه وهم لا يستطيعون ان يفرضوا حدوداً صارمة في الموضوع أو الطريقــة على النقاد المحترفين الذين قد يخرجون عن تلك الحدود استطراداً ، وليس لديهم المال الذي يغرون به الناقد على التزام الحدود . ثم انهم لا يعرفون على وجه الدقة مَن من النقاد يحسن هذا خيراً من سواه ، وهم مقيــدون بالقدر الذي يتقبله قراؤهم من النقد وهم احياناً يملأون الفراغ ليخرجوا بمجموع كامل وإذن فالحاجة ملحة الى مجلة جديدة تسمي نفسها « الناقد » او « مأدبة » النقاد تكرس نفسها لدراسة جماعية حول رجل او كتاب او قصيدة في كل عدد وتحصل على نقاد مختصين وتدرب بعض النقاد وتفوز بايجــاد نقاد مستقلين يوجهون اعمالهم لخدمة اغراضها ، وقراء يحبونها ، فمثل هذه المجلة يحل بعض المشكلات ويبقي بعضها الآخر دون حلّ [1] .

وثانياً : هناك الجامعات التي تملك المال والرجال لتحقيق مثل هذا الهدف وهي معتادة لشئون التخصص من كل نوع . اما هل تقبل الجامعات ان تشغل نفسها بنشاط كالنقد على شكل مجلة او سلسلة من الكتب او حتى بتنظيم دراسة الادب فيهــا على هــذا النحو فذلك شيء آخر . ومن الدلالات المشجعة في هــذا المجال نشر مطبعة برنستون لعدة سلاسل من البحوث في الادب والعلوم الانسانية منها : « غاية الفنان » و « غايــة الناقد » و « لغــة الشعر » وكل نشرة منها مجموعة طيبــة تعاون على اخراجها اربعة او خمسة من الثقات المختصين . ومن المشجعات ايضاً ما

---

(١) غير مثل موجود واقربه الى النوع المثالي الذي نتطلبه هنا هو مجلة Scrutiny اذ فيها مجموعة من المواهب المتعاونة . غير ان مجالها محدود وهي تهتم باصدار اعداد خــاصة في المسائل التربوية والثقافية اكثر من اهتمامها بتخصيص اعداد للادباء والآثار الادبية .

قام به المعهد الانجليزي من انفاق على محاولة في النقد التعاوني الجماعي، ففي خـلال اسبوع من ايلول ١٩٤١ عقد فصل دراسي بجامعة كولمبية تحت اشراف نورمان هولمز بيرسون الاستاذ في ييل وتحدث فيه اربعة من النقاد كل لمدة ساعة عن قصيدة واحدة في اربعة ايام متعاقبـة وهم هوراس غرغوري وليونل ترلنج وكلينث بروكس وفردريك بوتل (ودعي ناقـد خامس هو مورتن داون زابل فلم يستطع الحضور) وكانت القصيدة هي Ode on Intimations of Immortality لوردزورث وكان الحاضرون مائة او نحوهـا ولم اكن انا شاهد تلك المحاضرات ولكني اقدّر ان الاخفاق كان نصيب هذه المحاولة لضيق في مجال الموضوع مستنتجاً ذلك مما كتبه عن هذه المحاضرات دونالد ستوفر في رسالة بعث بها الى مجلة كينيون ، شتاء ١٩٤٢ . ومن المشجعات ايضاً على نطاق اوسع وجود عدد من اساتذة الجامعات الاميركيـة (ومنهم الاستاذ ليونارد براون بجامعة سرقوسة وهو الذي تتلمذ عليه المؤلف) يدرسون طلبة الآداب في المراحـل العليا على طريقة « المأدبة » فيعالج كل تلميـذ موضوعه مدة طويلة من الزمن من زاوية مختلفة وعلى نهج مخالف ثم ينظم الاستاذ ما صنعه تلامذته ويجمعه . وليس يخطر لي مجال آخر سوى المجلات والجامعات لتحقيق هذه الفكرة . نعم هناك الراديو والاحاديث التي قد تدور فيه حول موضوع معين ولكن الجماهير تميل الى التبسيط فيخرج امثال هذه البرامج ضحلة تافهة .

ومن الآمال الكبرى التي تعلق على النقد التعـاوني الجماعي انه سيعد لمباشرة الآثار المعقدة التي لم يوفق الفرد الناقد في معالجتها وابرز امثلتها موبي ديك . وقد قال ماثيسون في مقدمته على كتاب « النهضة الاميركية » : « لم أر عن موبي ديك شيئاً مطبوعاً ذا حظ من النفاذ والاسهاب » ، وهذا اقل من الحقيقة بكثير اذ كان من حقه ان يقول انه ليس لدينا عن هذه القصة الا ما هو سطحي محدود . وبنسبة اقل يصدق هذا الحكم على كل

الآثار الادبية العظيمة ، فكل النقد من حولها متخلف .

وكل الاعمال الادبية العظيمة وكل الروائع في الاثر الادبي العظيم وكل الادب الحديث الجاد — كل هذه ذات مستويات متعددة ، ولذلك يجب ان يكون لدينا نقد متعدد المستويات ليستطيع معالجتها ، وهذا معناه ان الناقد الذي يتمرس بأي اثر منها مستعملاً أي معجم من الالفاظ لا بد من ان يعود لنا بمعنى يمكن نثره وبسطه بعون من ذلك المعجم ، وقد ازداد ادراك هذه الحقيقة في أيامنا هذه حتى سمّاها شارل بودوان « التوازي المتكثر » وسمّاها رتشاردز « التعريف المتكثر » او « التفسير المتكثر » وهي موضوع كل ما كتبه رتشاردز ، وسمّاها بيرك « العلية المتكثرة » ، وقال انها « مجموعة من الدوائر المنداحة تبدأ من اخص الخصوص وتبلغ حتى المبادىء المطلقة في العلاقات » . ويعمل إرك فروم على هذا المبدأ نفسه وهو يفسر كافكا بمصطلح نفسي واجتماعي وديني مثلما يحاول هاري سلوخور ان يقرأ مان وغيره بمصطلح نفسي واجتماعي وفلسفي ، وكذلك يحاول تروي الشيء نفسه وهو يقرأ بعض الادباء قراءات ميثولوجية ونفسية واجتماعية ، مثلما يحاول ايضاً ان يستعيد « المستويات الاربعة » للمعنى ، وهي مما كان لدى اهل القرون الوسطى ، ومثله في ذلك ايضاً جاك لندسي في قراءاته الماركسية والنفسية والانثروبولوجية ، وغير هؤلاء كثيرون يباشرون الاثر الفني على مستويات متعددة ويقرأونه قراءات متكثرة .

وسواء أسميت هذا النوع من النقد مجمعاً او مكثراً او متعدد المستويات فمن الواضح انه لا يفتأ يزداد قيمة واهمية . وقد نسميه اذا شئنا « النقد الاستمراري » ونترك مجالاً لكل مستوى ممكن ان ينضوي تحته سواء أكان مستوى فردياً ذاتياً او اجتماعياً موضوعياً غير ذاتي (وهذان هما الطرفان المتباعدان لمختلف المستويات) ، فاذا اضفنا الى ذلك اللاوعي

الجماعي الذي يقول بـه يونج ربطنا بين طرفي هذا الاستمرار ربطاً دائرياً . فمثلا نتخذ رمز اليوت في « اليباب » رمزاً العمق البعيد والتركيب الشديد . ونقرأ هذه القصيدة على اي مستوى مستغلين اي معجم : ففي المستوى القريب يراها الفرويدي رمزاً للخصاء والعنة ، وعلى مستوى اعلى يراها النفسيون بعد فرويد رمزاً للخوف من العقم الفني ، وفي المستوى العادي للحياة اليومية يراها من يكتبون التراجم مثل بروكس رمزاً لاليوت نفسه قبل ان يتحول للمذهب الكاثوليكي ، وعلى مستوى اجتماعي اعلى يراها ناقد مثل بارنغتون رمزاً لحياة الفنان الخاوية ، او صورة من حيرة الطبقة العليا ؛ ويراها اليوت نفسه ممثلة للادينية الطاغية على هذا العصر ، اما في المستوى التاريخي الواسع فان الماركسي يبصر فيها انحطاط الرأسمالية ؛ ويراها الآخذ بمصطلحات يونج الرمز الشعائري الاعلى للولادة الجديدة . كذلك هي ايضاً حال رمز مينهير بيبركورن في « الجبل السحري » من تأليف مان فانه قد يرمز لاشياء كثيرة ابتداءً من الاب الاوديبي خلال الشخصية المنافسة القوية الى رب الزرع . ثم ان فكرة هتلر عن الوحدة الالمانية في « كفاحي » قد ترمز الى امور كثيرة ايضاً ادناها الام الاوديبية وآخرها احداث تاريخية مثل ابتلاع النمسة وتشيكوسلوفاكية وغير ذلك . ففي الرمز او الاثر ذي العمق معان كثيرة بعدد ما يستطيع النقاد ان يجدوه من مستويات او معجمات يعبرون بها .

ولهذا النقد المتعدد الجوانب والمستويات فائدة اخرى نوضحها على النحو التالي : ان النقد الايطالي قد اهمل جانب الملهاة ذات يوم ، وان النقد الذي يتناول عصر اليزابث ، قد تغافل عن شيكسبير والدراما الاليزابيثية في وقت من الاوقات ، هذان مثلان اثنان فقط وهما قد يوحيان للناقد اننا ايضاً نهمل بالمثل آثاراً ادبية واشكالا ادبية كاملة وان

ما نهمله قد يكون اعظم قيمة مما نعالجه ؛ ويدرك الناقد فزع شديد لهذه الحقيقة ثم ينظر الى السينما والقصة البوليسية والمذياع والكتاب الهزلي وهي الميادين التي تصلح لهذا الشكل الفني الذي توهم اغفاله ، فيخف فزعــه ويتسهل جزعه الا ان لهذا الفزع مغزاه ، فان الذي يزعج طمأنينة الناقد هو اتساع مسؤوليته وضخامتها فهو وحده ، ولا عون له الا معرفتــه الحارس الوحيد للفن وابوابه السحرية . فماذا يفعل النقد التعاوني الجماعي؟ انه لا ينشىء قراءات ومعاني متعددة فحسب ولكنه ايضاً يكسب لها جميعاً جمهوراً محباً لتلقيها قادراً على محاكمتها ، اي انه يكثر المعاني والقراءات وفي الوقت نفسه يجعلها محطاً للجدل والحوار وتتعاورها الافكار المتعددة ومن تعدد الافكار بل من كثرة الاخطاء ينبثق الصدق وهذا شيء قد ادركه العقلاء منذ عهد افلاطون وحوارياته . فتركيب هذه الطريقة النقدية ليس تكثيراً بسيطاً أو تعدداً في الجوانب او خلطاً فوضويــاً وانما هو صراع ديالكتيكي اصيل ومن هذا ينبثق الصواب وتتبلج الحقيقة . وقــد نحصل على هذا التركيب لدى ناقد واحد او في جماعة من النقاد ولكن يجب ان نحصل عليه على نحو حال . اما « نحصل » هذه بصيغة الجمع فانها تعني العــالم كله ، اذ حيثما كانت الحقيقــة ممكنة الظهور فنحن جميعــاً نقاد بالضرورة .

Winters, Yvor. *Primitivism and Decadence.* New York, 1937.
Maule's Curse. Norfolk (Conn.), 1938.
«The Sixteenth Century Lyric in England,» in *Poetry: A Magazine of Verse,* February, March, April 1939.
The Anatomy of Nonsense. Norfolk (Conn.), 1943.
Edwin Arlington Robinson. Norfolk (Conn.), 1946.

Witcutt, W.P. *Blake: A Psychological Study.* London, 1946.

Yeats, W. B. *Essays.* London, 1924.
The Autobiography of William Butler Yeats. New York, 1938.
A Vision. New York, 1938.

Zabel, Morton Dauwen (ed.). *Literary Opinion in America.* New York, 1937.
«The Thinking of the Body: Yeats in the Autobiographies,» in the *Southern Review,* Winter 1941.
«Graham Greene,» in the *Nation,* July 3, 1943.
«Willa Cather,» in the *Nation,* June 14, 1947.
Introduction to *The Portable Conrad.* New York, 1947.

Tindall, William York, *Forces in Modern British Literature*. New York, 1947.

Trilling, Lionel. *Matthew Arnold*. New York, 1939.
«The Legacy of Sigmund Freud: Literary and Æsthetic,» in the *Kenyon Review*, Spring 1940.
E.M. Forster. Norfolk (Conn.), 1943.
«A Note on Art and Neurosis,» in *Partisan Review*, Winter 1945.

Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. New York, 1925.
«Novelist and Politician,» in the *Atlantic Monthly*, October 1935.

Troy, William. «The D.H. Lawrence Myth,» in *Partisan Review*, January 1938.
«Thomas Mann: Myth and Reason,» in *Partisan Review*, June and July, 1938.
«On Rereading Balzac,» in the *Kenyon Review*, Summer 1940.
«Stendhal: In Quest of Henri Beyle,» in *Partisan Review*, January — February 1942.
«Scott Fitzgerald: The Authority of Failure,» in *Accent*, Autumn 1945.

Valery, Paul. *Variety*. New York, 1927.
Variety: Second Series. New York, 1938.

Warren, Robert Penn. «A Poem of Pure Imagination,» in *The Rime of the Ancient Mariner*. New York, 1946.

Wertham, Frederick. *Dark Legend*. New York, 1941.
«An Unconscious Determinant in *Native Son*,» in the *Journal of Criminal Psychopathology*, July 1944.

West, Alick. *Crisis and Criticism*. London, 1937.

Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Cambridge, 1920.

Whipple, T.K. *Spokesmen*. New York, 1928.
Study Out the Land. Berkeley, 1943.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York, 1931.
The Triple Thinkers. New York, 1938.
To the Finland Station. New York, 1940.
The Boys in the Back Room. San Francisco, 1941.
The Wound and the Bow. Boston, 1941.

Scarfe, Francis. *Auden and After*. London, 1942.

Schlauch, Margaretè *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York, 1927.
Romance in Iceland. Princeton, 1934.
«The Language of James Joyce,» in *Science and Society*, Fall 1939.
The Gift of Tongues. New York, 1942.

Schorer, Mark. *William Blake*. New York, 1946.

Schücking, Levin *L. The Sociology of Literary Taste*. London, 1944.

Simon, Henry W. *The Reading of Shakespeare in American Schools and Colleges*. New York, 1932.

Slochower, Harry. *Three Ways of Modern Man*. New York, 193
Thomas Mann's Joseph Story. New York, 1938.
No Voice is Wholly Lost... New York, 1945.

Smirnov, A.A. *Shakespeare*. New York, 1936.

Smith, Bernard. *Forces in American Criticism*. New York, 1939.

Sonnenschein, E.A. *What is Rhythm?* Oxford, 1925.

Spencer, Theodore. *Death and Elizabethan Tragedy*. Cambridge (Mass.), 1936.
Shakespeare and the Nature of Man. New York, 1942.
(ed.). *A Garland for John Donne*. Cambridge (Mass.), 1931.

Spender, Stephen. *The Destructive Element*. London, 1935.
Poetry since 1939. London, 1946.

Spurgeon, Caroline. *Mysticism in English Literature*. Cambridge, 1913.
Keats' Shakespeare. Oxford, 1928.
Shakespeare's Imagery. Cambridge, 1935.

Stauffer, Donald A. *The Nature of Poetry*. New York, 1946.
(ed.). *The Intent of the Critic*. Princeton, 1941.

Strachey, John. *The Coming Struggle for Power*. New York, 1933.
Literature and. Dialectical Materialism. New York, 1934.

Tate, Allen. *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, 1936.
Reason in Madness. New York, 1941.
(ed.). *The Language of Poetry*. Princeton, 1942.

Thomson, George. *Æschylus and Athens*. London, 1941.
Marxism and Poetry. New York, 1946.

Prescott, F.C. *Poetry and Dreams*. Boston, 1919.
The Poetic Mind. New York, 1922.

Raglan, Lord. *Jocasta's Crime*. New York, n.d.
The Hero. New York, 1937.
Death and Rebirth. London, 1946.

Rajan, B. (ed.). *T.S. Eliot: a Study of His Writings by Several Hands.* London, 1947.

Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero*. New York, 1914.
Art and the Artist. New York, 1932.

Ransom, [illegible] Crowe. *God without Thunder*. New [illegible], 1930.
The World's Body. New York, 1938.
The New Criticism. Norfolk (Conn.), 1941.

Read, Herbert. *Reason and Romanticism*. London, 1926.
Wordsworth. New York, 1931.
Collected Essays in Literary Criticism. London, 1938.
Poetry and Anarchism. New York, 1939.
A Coat of Many Colors. London, 1945.

Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*. New York, 1924.
Science and Poetry. London, 1926.
Practical Criticism. New York, 1929.
Mencius on the Mind. New York, 1932.
Coleridge on Imagination. New York, 1935.

Riding, Laura, and Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*. London, 1927.

Rosenfeld, Paul. *Port of New York*. New York, 1924.
Men Seen. New York, 1925.

Rosenzweig, Saul. «The Ghost of Henry James», in *Partisan Review*, Fall 1944.

Rourke, Constance. *Trumpets of Jubilee*. New York, 1927.
Troupers of the Gold Coast. New York, 1928.
American Humor. New York, 1931.
Charles Sheeler. New York, 1938.
The Roots of American Culture. New York, 1942.

Rylands, George H. W. *Words and Poetry*. New York, 1928.

Sachs, Wulf. *Psychoanalysis; Its Meaning and Practical Applications*. London, 1934.

Murray, Gilbert. «Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy,» in *Themis*. Cambridge, 1912.
Euripides and His Age. New York, 1913.
The Rise of the Greek Epic. Third edition, revised. London, 1924.
The Classical Tradition in Poetry. Oxford, 1927.
Greek Studies. Oxford, 1946.

Murry, John Middleton. *Fyodor Dostoevsky*. New York, 1916.
Aspects of Literature. New York, 1920.
The Problem of Style. Oxford, 1922.
Keats and Shakespeare. Oxford, 1925.
Shakespeare. New York, 1936.

Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. *Norfolk* (Conn.), 1944.

Ogden, C.K., and I.A. Richards. *The Meaning of Meaning*. New York, 1923.

Ogden, C.K., I.A. Richards, and James Waad. *The Foundations of Æsthetics*. New York, 1925.

Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. New York, 1947.

Orwell, George. *Inside the Whale*. London, 1940.
Dickens, Dali, & Others. New York, 1946.
«Politics and the English Language,» in *Modern British Writing*. New York, 1947.

Parkes, Henry Bamford. *The Pragmatic Test*. San Francisco, 1941.

Parrington, Vernon L. *Main Currents in American Thought*. New York, 1930.

Phare, Elsie Elizabeth. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge, 1933.

Plekhanov, George V. *Art and Society*. New York, 1936.
«Historical Materialism and the Arts,» in *Dialectics*. 3 and 4, 1937.

Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York, n.d.
A B C of Reading. London, 1934.
Make It New. New Haven, 1935.
Polite Essays. *Norfolk* (Conn.), n.d.
Culture. *Norfolk* (Conn.), 1938.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford, 1933.

Time and Western Man. New York, 1928.
The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator. London. 1931.
Men without Art. London, 1934.

Lifschitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx.* New York, 1938

Lindsay, Jack. *John Bunyan: Maker of Myths.* London, 1937.
The Anatomy of Spirit. London, 1937.

Lovejoy, Arthur O. *The Revolt against Dualism.* New York, 1930.
The Great Chain of Being. Cambridge (Mass.), 1936.

Lowes, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry.* Boston, 1919.
The Road to Xanadu. Boston, 1927.
Of Reading Books. Boston, 1929.
Geoffrey Chaucer. Boston, 1934.
Essays in Appreciation. Boston, 1936.

Mac Neice, Louis. *Modern Poetry.* Oxford, 1938.
The Poetry of W. B. Yeats. Oxford, 1941.

Macy, John. *The Spirit of American Literature.* New York, 1913.
The Critical Game. New York, 1922.

Mann, Thomas. *Past Masters.* New York, 1933.
Essays of Three Decades. New York, 1947.

Marx, Karl, and Frederick Engels. *Literature and Art.* New York, 1947.

Matthiessen, F.O. *Sarah Orne Jewett.* Boston, 1929.
Translation: An Elizabethan Art. Cambridge (Mass.), 1931.
The Achievement of T.S. Eliot. New York, 1935.
American Renaissance. New York, 1941.
Henry James: The Major Phase. New York, 1944.

Mehring, Franz. *The Lessing Legend.* New York, 1938.

Mirsky, D.S. *A History of Russion Literature.* New York, 1927.
The Intelligentsia of Great Britain. New York, 1935.

Morton, A.L. *Language of Men.* London, 1945.

Muller, Herbert J. *Modern Fiction.* New York, 1937.
Science and Criticism. New Haven, 1943.
Thomas Wolfe. Norfolk (Conn.), 1947.

Mumford, Lewis, *The Golden Day.* New York, 1926.
Herman Melville. New York, 1929.

Stendhal. New York, 1946.

Kashkeen, J. «Ernest Hemingway,» in *International Literature*, No. 5, 1935.

Kenyon Critics, The. *Gerard Manley Hopkins*. Norfolk (Conn.), 1945.

Klingender, F. D. *Marxism and Modern Art*. New York, 1945.

Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire*. Oxford, 1930.
The Imperial Theme. Oxford, 1931.
The Shakespearian Tempest. Oxford, 1932.
The Burning Oracle. Oxford, 1939.
The Starlit Dome. Oxford, 1941.

Knights, L.C. *Drama and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.
Explorations. London, 1946.

Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe*. New York, 1926.
Samuel Johnson. New York, 1944.

Kubie, Lawrence S. «The Literature of Horror,» in the *Saturday Review of Literature*, October 20 and November 24, 1934.

Laforgue, René. *The Defeat of Baudelaire*. London, 1932.

Langer, Susanne K.*Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.), 1942.

Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*.New York, 1924.
Phœnix. New York, 1936.

Leavis, F.R. *New Bearings in English* Poetry. London, 1932.
For Continuity. Cambridge, 1933.
Revaluation. London, 1936.
(ed.). *Toward Standards of Criticism*. London, 1933.
(ed.). *Determinations*. London, 1934.

Leavis, Q.D. *Fiction and the Readig Public*. London, 1939.

Lehmann, John. *New Writing in England*. New York, 1939.

Lenin, V. I. «Party Organization and Party Literature,» in *Dialectics* 5, 1938.
«Five Essays on Leo Tolstoy,» in *Dialectics* 6, 1938.

Levin, Harry. *James Joyce*. Norfolk (Conn.), 1941.
«Toward Stendhal,» in *Pharos*, Winter 1945.

Lewis, Wyndham. *The Lion and the Fox*. London, n.d.

Gilbert Stuart. *James Joyce's* Ulysses. New York, 1931.

Gorky, Maxim. *On Guard for the Soviet Union.* New York, 1933.
Culture and the People. New York, 1939.
Reminiscences. New York, 1946.
and others. *Problems of Soviet Literature.* New York, n.d.

Gourmont, Remy de. *Decadence.* New York, 1921.

Granville-Parker, Harley, and G.B. Harrison. *A Companion to Shakespeare Studies.* Cambridge, 1934.

Gregory, Horace. *Pilgrim of the Apocalypse.* New York, 1933.
The Shield of Achilles. New York, 1944.

Grib, V. *Balzac.* New York, 1937.

Harrison, Jane Ellen. *Themis.* Cambridge, 1912.
Ancient Art and Ritual. New York, 1913.

Henderson, Philip. *Literature and a Changing Civilisation.* London, 1935.
The Novel Today. London, 1936.

Hicks, Granville. *The Great Tradition.* New York, 1935.
John Reed. New York, 1936.
Figures of Transition. New York, 1939.

Hoffman, Frederick T. *Freudianism and the Literary Mind.* Baton Rouge, 1945.

Horton, Philip. *Hart Crane.* New York, 1937.

Hotson, J. Leslie, *The Death of Christopher Marlowe.* London, 1925.
Shakespeare versus Shallow. London, 1931.

Hulme, T.E. *Speculations.* London, 1924.
Notes on Language and Style. Seattle, 1929.

Jackson, T.A. *Charles Dickens.* New York, 1938.

James, Henry. *Notes on Novelists.* New York, 1914.
Notes and Reviews. Cambridge (Mass.), 1921.
The Art of the Novel. New York, 1934.

Jarrell, Randall. «Changes of Attitude and Rhetoric in Auden's Poetry,» in the *Southern Review*, Autumn 1941.

Jones, Ernest. *Essays in Applied Pschoanalysis.* London, 1923.

Josephson, Matthew. *Portrait of the Artist as American.* New York, 1930.

«Basic English and Wordsworth,» in the *Kenyon Review,* Autumn 1940.
«Thy Darling in an Urn,» in the *Sewanee Review,* Autumn 1947.

Farrell, James T. *A Note on Literary Criticism.* New York, 1936.
The League of Frightened Philistines. New York, 1945.
Literature and Morality. New York, 1947.

Farrington, Benjamin. *Science and Politics in the Ancient World.* New York, 1940.
Greek Science. New York, 1944.

Fergusson, Francis. «T. S. Eliot,» in *The American Caravan.* New York. 1927.
«Eugene O'Neill,» in *Hound & Horn,* January 1930.
«D. H. Lawrence's Sensibility,» in *Hound & Horn,* April-June 1933.
«James' Idea of Dramatic Form,» in the *Kenyon Review,* Autumn 1943.
«Action as Passion,» in the *Kenyon Review,* Spring 1947.

Fernandez, Ramon. *Messages.* New York, 1927.

Flores, Angel (ed.). *Henrik Ibsen.* New York, 1937.
Literature and Marxism. New York, 1938.
The Kafka Problem. New York, 1946.

Fowlie, Wallace. *Clowns and Angels.* New York, 1943.
Rimbaud. New York, 1946.
Jacob's Night. New York, 1947.

Fox, Ralph. *The Novel and the People.* New York, 1937.
Ralph Fox: A Writer in Arms. New York. 1937.

Frank, Waldo, *Salvos.* New York, 1924.
In the American Jungle. New York, 1936.

Freeman, Joseph, Joshua Kunitz, and Louis Lozowick. *Voices of October.* New York, 1930.

Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci.* New York, 1910.
Delusion and Dream. New York, 1917.
«Dostoevski and Parricide,» in *Partisan Review,* Fall 1945.

Gide, André. *Dostoevsky.* New York, 1926.
Imaginary Interviews. New York, 1944.

Campbell, Joseph, and Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New York, 1944.

Carpenter, Rhys. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Los Angeles, 1946.

Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. London, 1937.
Studies in a Dying Culture. London, 1938.
The Crisis in Physics. London, 1939.

Cornford, F.M. *From Religion to Philosophy*. London, 1912.
The Origin of Attic Comedy. London, 191[illegible]

Cowley, Malcolm. *Exile's Return*. New York, 1934.
Introduction to *The Portable Hemingway*. New York. 1944.
Introduction to *The Portable Faulkner*. New York, 1946.

Daiches, David. *Literature and Society*. London, 1938.
The Novel and the Modern World. Chicago, 1939.
Poetry and the Modern World. Chicago, 1940.
Virginia Woolf. *Norfolk* (Conn.), 1942.
Robert Louis Stevenson. Norfolk (Conn.), 1947.

Damon, S. Foster. *William Blake*. Boston. 1924.

Davis, Robert Gorham. «Art and Anxiety,» in *Partisan Review*, Summer 1945.

Day Lewis, C. *A Hope for Poetry*. Third edition, revised. Oxford, 1936.
«Revolution in Writing,» in *A Time to Dance*. New York. 1936.
The Poetic Image. London, 1947.
(ed.). *The Mind in Chains*. London, 1937.

Dupee, F. W. (ed.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.

Eliot, T. S. *Selected Essays*. New York, 1932.
John Dryden. New York, 1932.
The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, 1933.
After Strange Gods. London, 1934.
Essays Ancient and Modern. New York, 1936.

Ellison, Ralph. «Richard Wright's Blues,» in the *Antioch Review*, Summer 1945.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.
Some Versions of Pastoral. London, 1935.
and George Garrett. *Shakespeare Survey*. London, n.d.

Bernard Shaw. Norfolk (Conn.), 1947.

Blackmur, R.P. *The Double Agent.* New York, 1935.
The Expense of Greatness. New York, 1940.
«Humanism and Symbolic Imagination,» in the *Southern Review,* Autumn 1941.
«Language as Gesture,» in *Accent,* Summer 1943.
«Notes on Four Categories in Criticism,» in the *Sewanee Review,* Autumn 1946.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry.* Oxford, 1934.
The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play. Oxford, 1941.
«The Philosophic Novel,» in the *Wind and the Rain,* Autumn 1942.

Bourne, Randolph. *Untimely Papers.* New York, 1919.
The History of a Literary Radical. New York, 1920.

Bowra, C.M. *Greek Lyric Poetry.* Oxford, 1936.
The Heritage of Symbolism. London, 1943.
Sophoclean Tragedy. Oxford, 1944.
From Vergil to Milton. New York, 1946.

Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, 1939.
The Well Wrought Urn. New York, 1947.

Brooks, Van Wyck. *John Addington Symonds.* New York, 1914.
The World of H.G. Wells. New York, 1915.
The Ordeal of Mark Twain. New York, 1920.
The Pilgrimage of Henry James. New York, 1925.
Three Essays on America. New York, 1934.

Buchanan, Scott. *Poetry and Mathematics.* New York, 1929.
Burgum, Edwin Berry. *The Novel and the World's Dilemma.* New York, 1947.

Burke, Kenneth. *Counter-Statement.* New York, 1931.
Permanence and Change. New York, 1935.
Attitudes toward History. 2 vol. New York, 1937.
The Philosophy of Literary Form. Baton Rouge, 1941.
A Grammar of Motives. New York, 1945.

Calverton, V.F. *The New Ground of Criticism.* Seattle, 1930.
The Liberation of American Literature. New York, 1932.

مراجع مختارة

النقد الادبي منذ سنة ١٩١٢

Abbott, Charles D. *Poets at Work.* New York, 1948.

Aiken, Conrad. *Skepticisms.* New York, 1919.

Allen, Walter. «A Note on Franz Kafka,» in *Focus One.* London, 1945.
«A Note on André Malraux,» in *Focus Two.* London, 1946.
«Graham Greene,» in *Writers of To-day.* London, 1946.
«Henry Green,» in *Little Reviews Anthology 1946.* London, 1946.

Armstrong, Edward A. *Shakespeare's Imagination.* London, 1946.

Arvin, Newton. *Hawthorne.* Boston, 1929.
Whitman. New York, 1938.

Auden, W.H. «John Skelton,» in *The Great Tudors.* London, 1935.
«Psychology and Art To-day,» in *The Arts To-day.* London, 1935.
Introduction to *The Oxford Book of Light Verse.* Oxford, 1938.
«The Sea and the Mirror,» in *The Collected Poetry of W.H. Auden.* New York, 1945.
«The People *v.* The Late Mr. William Butler Yeats,» in *Partisan Reader.* New York, 1946.

Baudouin, Charles. *Psychoanalysis and Æsthetics.* New York, 1924.
Contemporary Studies. New York, 1925.

Bentley, Eric. *A Century of Hero-Worship.* New York, 1944.
The Playwright as Thinker. New York, 1946.

الفهارس العامّة

فهرس الاعلام

فهرس الكتب

فهرس الصحف والمجلات

فهرس الاعلام

ـ أ ـ

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

ـ ح ـ

ـ د ـ

ـ ر ـ

- ز -

- س -

— ش —

ـ ص ـ

- ع -

- غ -

ـ ف ـ

ـ ق ـ

ـ ك ـ

ـ ل ـ

ـ م ـ

- ن -

ـ هـ ـ

- و -

ـ ي ـ

فهرس الكتب

ـ أ ـ

ـ ب ـ

ـتـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

- ح -

- خ -

ـ د ـ

ـ ذ ـ

ـ ر ـ

ـ ز ـ

ـ س ـ

– ش –

- ص -

ـ ط ـ

ـ ظ ـ

ـ ع ـ

- غ -

- ف -

ـ ق ـ

ـ ك ـ

ـ ل ـ

— م —

ـ ن ـ

— هـ —

ـ و ـ

- ي -

فهرس الصحف والمجلات

فهرس المحتويات